分类号：_____　　学校代码：_____

密　级：_____　　学　　号：_____

遼寧師範大學

硕 士 学 位 论 文

唐教坊及教坊曲名初探

Preliminary Analysis of Jiaofang and Jiaofang song name in Tang Dynasty

作 者 姓 名：王子璇

学科、专业：音乐与舞蹈学

研 究 方 向：音乐史学美学研究

导 师 姓 名：王兵副教授

2020 年 6 月

学位论文独创性声明

本人承诺：所呈交的学位论文是本人在导师指导下所取得的研究成果。论文中除特别加以标注和致谢的地方外，不包含他人和其他机构已经撰写或发表过的研究成果，其他同志的研究成果对本人的启示和所提供的帮助，均已在论文中做了明确的声明并表示谢意。

学位论文作者签名：王古璇

学位论文版权的使用授权书

本学位论文作者完全了解辽宁师范大学有关保留、使用学位论文的规定，及学校有权保留并向国家有关部门或机构送交复印件或磁盘，允许论文被查阅和借阅。本文授权辽宁师范大学，可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库并进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文，并且本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。

保密的学位论文在解密后使用本授权书。

学位论文作者签名：王古璇　　指导教师签名：

签名日期：　　2020 年 6 月 11 日

本论文承

_____项目_____，
（项目编号：_____）的资助。

摘　　要

作为中国古代最为强盛的朝代之一，唐历经二百八十九年，在经济、科技、军事、艺术等诸多领域都取得了非凡成就。唐代的艺术星穹之浩瀚璀璨，令人神往，而唐代教坊及教坊曲作为点缀其中的一颗明亮星子，其影响力也甚为广博。本质上作为帝王专属私人乐队的唐代教坊不仅仅引领了唐代音乐艺术的流行风尚使其艺术星穹愈发光耀，培养出了一批又一批的优秀音乐人才，更是创诞了无数于当时脍炙人口、于后世流传众口的优秀乐曲。其种种盛象，可于崔令钦、段安节等先人笔下窥得半目。

本文将从“唐教坊发展历程”、“唐教坊制度与诸事”、“教坊曲名分类”、“教坊大曲名分类”四个部分对唐代教坊的乐象展开研究。在绪论部分主要阐述了该研究的目的、研究的现状和研究方法。

在第一部分中，笔者将探讨唐代社会、经济、文化等元素对于唐代音乐艺术崛起的重要性并梳理了唐教坊自诞生至繁荣的发展与演变历程，且对唐教坊所司掌的乐种进行辨析。

第二部分，笔者从教坊制度、事务等角度出发，探析教坊中的地域、选拔、等级等制度，并关注于教坊中乐人乐官的生活现状，试图还原教坊中所发生的种种匪夷所思的人世百态。

第三部分，笔者汇总了崔令钦《教坊记》中记录的 278 首曲名，按照曲名的内容、思想、情感等元素重新归纳整理为“怨苦”、“嬉乐”、“嗟叹”、“吟赏”、“褒颂”五大类别，并探析每一曲名的由来与归纳依据。

第四部分，笔者将崔令钦《教坊记》中列出的 46 首大曲名按照由来背景进行汇总分类，划为“前朝遗乐”、“边地胡乐”、“自制新乐”、“万千俗乐”四类，并力求更准确地梳理其历史脉络。

关键词：教坊；教坊曲名；教坊大曲名；音乐史料

Abstract

As one of the most powerful dynasties in ancient China, Tang dynasty experienced 289 years and made remarkable achievements in economy, science and technology, military affairs, art and other fields. The vast and brilliant sky of art in the Tang dynasty is fascinating, and Jiaofang and Jiaofang song in the Tang dynasty, as a bright star, have a wide influence. In essence, as the exclusive private band of the emperor, the Tang dynasty Jiaofang not only led the fashion of music art in the Tang dynasty to make its art star brighter, cultivated a batch of excellent music talents, but also created numerous outstanding music that won universal praise at that time and spread to the later generations. Its various grand images, can be seen in the works of Cui lingqin, Duan anjie and other ancestors.

This paper will study the music image of Jiaofang in Tang dynasty from four parts: "development course of Jiaofang in Tang dynasty", "Jiaofang system and all things", "Jiaofang song name" and "Jiaofang great song name". In the introduction, the purpose, current situation and methods of the research are described.

In the first part, the author will discuss the importance of social, economic, cultural and other elements to the rise of music art in tang dynasty, sort out the development and evolution process of Jiaofang from its birth to prosperity, and differentiate and analyze the music types of Jiaofang in Tang dynasty .

In the second part, from the perspective of the system and affairs of Jiaofang, the author analyzes the system of region, selection and rank in Jiaofang, and pays attention to the current situation of people and officials in Jiaofang, in an attempt to restore all kinds of bizarre conditions in the world.

In the third part, the author summarized 278 song names recorded in Cui lingqin's "Jiaofang record", and reclassified them into five categories according to the content, thought, emotion and other elements of song names: "complaint", "joy", "sigh", "appreciation" and "celebrate", and explored the origin and inductive basis of each song name.

In the fourth part, the author summarizes and classifies the 46 great song names listed in Cui lingqin's "Jiaofang record" according to their origin background, and divides them into four categories: "legacy music of the former dynasty", "Hu music of

frontier region", "self-made new music" and "myriad popular music", and tries to comb their historical context more accurately.

Key words: Jiaofang; Jiaofang song name;Jiaofang great song name;historical data of music

目　　录

摘　　要…… I

Abstract……**II**

绪　　论……**1**

（一）研究目的……1

（二）研究现状……1

（三）研究方法……2

一、唐风貌与教坊……**3**

（一）时代风貌……3

（二）唐教坊……6

二、唐教坊制度与诸事……**13**

（一）制度……13

（二）人事……18

（三）商业化……21

三、教坊曲名分类……**25**

（一）怨苦……25

（二）嬉乐……28

（三）嗟叹……37

（四）吟赏……42

（五）褒颂……48

四、教坊大曲名分类……**58**

（一）前朝遗乐……58

（二）边地胡乐……60

（三）自制新乐……62

（四）万千俗乐……65

结　　语…… 67
参考文献…… 69
致　　谢…… 71

绪 论

李唐王朝历经近三百年，至今仍被称为我国古代最为繁荣富庶的朝代之一，她的包容浩瀚、繁华昳丽隐藏在历史的神秘面纱之后，引得人们愈发向往。教坊作为唐代最有代表性的音乐机构之一，她毫无疑问是我国古代艺术文化宝库中璀璨的星子，占据着重要的地位。她不光承担着为帝王教习乐人创作乐曲以供欣赏享乐的责任，更是向世界展示着我国自古以来便有的博采众长、开放包容的开明态度。

唐教坊中的乐曲不分华胡、不辩古今，只要是优秀且有价值的作品，就算曲中倾吐的是百姓们对于兵徭之役的埋怨也尽数收录于其中，这一点尤为难能可贵，也恰好显示出大唐的包容气象。而教坊乐的技艺水准与艺术价值之高更是远播海外，对后世宋元明清等朝代与日本、高丽、蒙古等境外诸国皆拥有着深远的影响。

（一）研究目的

2014 年，中央正式将丝绸之路（敦煌）国际文化博览会（敦煌文博会）纳入《丝绸之路经济带和 21 世纪海上丝绸之路建设战略规划》。敦煌文博会是“一带一路”建设的重要载体，是丝绸之路沿线国家人文交流合作的战略平台，承载着重要的国家使命。这座历史文化名城以“敦煌壁画”、“莫高石窟”而闻名世界，然而她所拥有的却不仅仅只有壁画。

在莫高窟各代浩如烟海的壁画中，展现了许多的古代乐舞艺术，留存着大量的乐舞形象资料。20 世纪初，大量唐五代曲子被发现于此，这些被掩埋了千百年的艺术瑰宝重现于世，被称为敦煌曲子词。唐教坊曲自诞生以来流传极广，至唐五代时曲子大多沿袭唐教坊曲，由此可见敦煌曲同唐教坊曲关联之密切，始出同源。

唐教坊及教坊曲证明了我国古代音乐发展之繁荣与影响之广泛深远，堪称中华古代音乐艺术宝库中不可多得的璀璨珍宝。敦煌已成为我国的一张文化名片，影响力非凡，而作为构成敦煌文化重要一员的敦煌曲子词，其前身便是唐教坊曲。然人们却对此知之甚少，或可期待终有一日，唐教坊与教坊曲可如同敦煌一般成为我国另一张举世瞩目的文化名片。故此，笔者欲以音乐学的研究方法，解剖书中的音乐史料，从同唐代国运一同浮沉枯荣的教坊发展历程与三百二十五首教坊曲名中抽丝剥茧，“再现”有唐一代的教坊历程、教坊乐人生活百态并探究教坊曲名的由来发展。

（二）研究现状

二十世纪以来对唐教坊与教坊曲的研究逐渐丰富，这些研究主要涉及到唐教坊发展演变进程、教坊乐官乐人众象、教坊制度、乐种以及《教坊记》的作者、版本，还有其中的文学、社会学等方面的话题。主要研究成果有：

1973 年，日本学者岸边成雄著作《唐代音乐的历史研究》引进国内，由台湾中华书局出版。

1982 年，任中敏先生以“半塘”笔名，由上海古籍出版社出版的《唐声诗》，尔后又接连刊印出版了《唐戏弄》、《教坊记笺订》。

2004 年，扬州大学博士生柏红秀发表的博士论文《唐代宫廷音乐文艺研究》。

2007 年，上海音乐学院博士生王安潮发表的博士论文《唐大曲考》。

2014 年，西安音乐学院李西林副教授编辑的著作《唐代音乐文化研究》。

2015 年，学者王立出版的著作《欢娱的巅峰——唐代教坊考》。

这些文章都以唐崔令钦著作的《教坊记》等古籍为依据，对唐教坊的形成、发展、繁荣、衰落等历史进程与教坊制度、教坊曲、教坊乐人众象等诸多方面进行考证探析。但都是从唐教坊本身与教坊曲中择一为主，而将唐教坊本身与教坊曲结合起来的研究却相对较少。因此，仍需我辈从音乐学的角度对唐教坊本身与教坊曲结合研究进行归纳梳理，从不同方位、不同层面对其进行开发与继承。

（三）研究方法

李唐王朝建成后，起初的武德内教坊作为教习雅乐的场所从属于太常寺，至武曌时期，改为云韶府，神龙后复更名为教坊，直至玄宗当政，几经更变的教坊才从太常寺中独立出来，作为排练教习俗乐的音乐机构正式登上历史的舞台，而后更是迅速成长繁荣起来，成为了可与太常比肩、甚至稍胜一筹的宫廷音乐机构。教坊中自有一套完整且全面的管理制度，从选拔、晋升、等级等各方面管束着教坊中生存着的乐工乐伎们，并衍生出独属于教坊的特殊的人世百态。在音乐上，教坊成为了沟通宫廷和民间音乐艺术交流融合的纽带，她将宫廷、街巷、边地等各处音乐容纳汇集于己身，既有权贵们奢靡的生活场景，也有百姓们声声泣血的苦痛呼喊，既矛盾又和谐，既包容且开放。

本文将对唐教坊及教坊曲加以结合研究。为了做好相应的考证与研究，适当且恰当的方法必不可缺。为此，本文将在大量借阅有关历史资料的基础上，借助前辈学者们的理论研究成果，立足于音乐史学的角度，运用民族音乐学的方法，加之笔者自身的理解与创新，对唐教坊发展历程、乐官乐人、乐种、制度、教坊曲名、教坊大曲名等各方面的音乐史料进行研究。

一、唐风貌与教坊

自古以来，任何朝代所特有的文化艺术都与其当时的社会大背景有着密不可分的联系，音乐作为艺术的一种，其兴盛与衰落自然也受到她所属的朝代风貌的一定制约。譬如春秋战国之时群雄并起、逐鹿天下，百姓生活困苦艰难，神州大陆被分割成了诸多小块，而音乐也受到制约牵连，由原先的礼乐森然变为礼崩乐坏。这一改变无疑是符合当时诸多统治者的利益的，他们需要为自己的权利与王位做出一份有力的证明，以昭示自己的正统地位。

之后千百年来，音乐始终随着王朝政权的更迭在枯荣兴衰的浪潮中跌宕浮沉，朝代的建立往往预示着一类符合统治阶级的利益与需求的具有时代特色的音乐的兴盛崛起，而当战争动乱的马蹄声与劳苦人民的嘶吼再次响彻时，这些挣扎纷扰的声音也成了那些古老乐种宣告衰微的丧钟。华夏五千年的社会更迭无不证实了“音乐受到大时代背景的制约与影响”这一观点。唐代的社会风貌自然也会影响到唐代音乐艺术的形式内容等诸多方面，可以说音乐不光受到统治阶层直接利益的影响，也同样受到经济条件、文化发展、思想变化等诸多方面的影响。

（一）时代风貌

唐朝作为一个历时二百八十九年的朝代，是世界所公认的中国最强盛的时代之一。她有着安定的社会背景，雄厚的经济基础与丰富的文化知识，在科技、外交、音乐等诸多方面都有着令人瞩目的成绩，均显现出多元化的特点。受唐太宗李世民的影响，唐朝亦拥有着兼收并蓄的包容胸怀，广泛吸收着周边各国的可取之处，同他们交流学习，最终形成了一种独特开放的国际文化。

1.安定祥和的社会背景

李唐王朝始于公元618年，在经历了隋末动乱之后，出生于陇西名门的李渊夺得了这份庞大的中原霸权，坐上了至高无上的宝座。玄武门之变后，秦王李世民杀兄戮弟，使得父亲李渊无奈禅让退位。太宗李世民亲身经历了隋朝末年的动荡不安，深知民心的重要性及“水能载舟亦能覆舟”的道理，他广纳谏言、选贤举能、善用人才，开创了唐朝的第一个盛世“贞观之治”。此时的音乐文化刚刚度过隋末动乱，在经历了李渊李世民父子两朝的休养生息、发展壮大后开始逐渐吸收融合唐朝特色，结合此世大时代背景发展繁衍出带有独特唐代风韵的音乐文化。

后来高宗李治继位，沿用太宗旧制，边陲稳定，百姓皆安，此为“永徽之治”。纵使后来经历了武曌篡位，改唐为周，此时大时局的安定平稳仍未有所改变，而后接连又发生了神龙政变与唐隆政变，政权风云诡谲，一夕之间王朝权柄又重回李氏子孙之手。唐玄宗李隆基继位，开创了开元盛世，此时的唐朝在这位善乐爱乐的帝王手中已迈入了鼎盛时期，教坊曲、雅乐、燕乐等种种音乐文化艺术发展也随着这座伟大的帝国而达到了最高峰。

天宝十四年，安禄山伙同史思明发起“安史之乱”。叛军一度攻打至首都长安，李隆基迫不得已撤离国都，太子李亨继位，尊其为太上皇。安史之乱历时八年，使一度繁荣鼎盛的唐朝大伤元气，衰败倾颓之象已经初露端倪。而后接连出现了元和中兴、会昌中兴、大中之治三次中兴局面，虽然难以回返贞观、开元之盛世，但仍使得中晚唐时期的政治渐有起色。

总地来说，唐朝虽几度经历政变叛乱，但总体局势上仍是安定之相，这份难得的平稳安定为教坊这一音乐机构的繁荣发展提供了宝贵的温床，为教坊曲的昌盛、传播及后世的流变沿袭打下了重要的基础。

2.雄厚坚实的经济基础

李唐立朝后，隋朝的税收制度与土地制度为其所延续下来，即均田制与租庸调制，除此之外，统治者还立下规定，每当遇到自然灾害时，政府需根据所遭受的灾害力度大小来调整每年的徭役与税收。这些改变使得农民阶级的劳动积极性大大提高，经济自然也有所增长。此外，水利工程的兴建、生产工具的发展都令唐朝的经济得到了大幅的促进。对此，《唐六典》中有明确记载：“开元、天宝之中，耕者益力。四海之中，高山绝壑，亦满，皆及数岁。”[①]

除了农业之外，唐朝的商业也得到了长足的发展进步，当然，这些进步都离不开手工制造业、矿业及造船业的繁荣发展。手工制造业所生产的丝绸绫罗等织品与以“唐三彩”为代表的陶瓷不仅广受百姓喜爱，更是风靡周边国家，甚至可以说得上是驰名海外。而造船业不仅沟通了民族国家之间的经济与文化交流，更使得海上丝绸之路更加繁盛，周边国家（如大食、天竺、高句丽、日本等）的商贾更是常年聚集驻扎于国都长安与商业繁荣的城市周边。经济的繁荣使得这一时期中外贸易往来频繁，丝绸之路、海上丝绸之路种种贸易通道往来客商云集络绎、熙攘不绝。伴随着贸易繁荣，唐代商品风靡周边各国，而在种种精美商品背后所附着的唐朝文化内涵也成功输出。这种以织品、茶叶、陶瓷为代表的手工制造业等“硬文化输出”侧面说明了此时大唐的盛世之景，然而不仅仅止于此，唐代的“软文化输出”实力也同样不可小觑。

[①] 唐.李林甫.《唐六典》[M].卷三.北京：中华书局，2002 年.

在高祖、太宗、高宗、武曌等几代帝王的呕心沥血下，唐朝的经济取得了瞩目的成就，国力充盈的大唐王朝已经摆脱了昔日五胡乱华与隋末的悲痛动乱，虽在玄宗朝又经历了安史之乱，可依旧保持着繁荣向上的稳定势头。

3.多元包容的文化发展

李唐王朝的统治者出身于陇西名门李氏，为汉族与鲜卑族的混血，且其世代的居住地本就是一处多民族混居的区域，故拥有着与胡人长期相处的经历。这一份难得的经历，使得李唐王朝的统治者不像历史上其他统治者那般轻贱其他民族，故而李世民并无太过强烈狭隘的民族偏见。他一直认同着包容开放、兼收并蓄的文化理念，这一理念也反映到了唐朝艺术的发展之上。

唐太宗曾说过，自古以来世人都认为华夏汉族贵重，而夷、狄之类的民族是轻贱的，可我却一般地喜爱爱护他们，同样视若子民。且唐朝对少数民族与外邦人的政策无疑是平等的、开明的，故而同许多少数民族（如突厥、回鹘、龟兹等）与别国建立了和谐的民族或国家关系，使其子民融入到了当时的社会之中，并奉献他们的才华。在日常生活方面，汉胡文化的交融已体现在了生活的方方面面，无论衣食住行，总能从中看到少数民族的痕迹，如胡饼、胡服等。在文化艺术方面，少数民族也做出了许多的贡献，譬如奚琴、箜篌等乐器；此外，燕乐中亦有西凉乐、龟兹乐等从少数民族传播来的乐种。这种开放包容的民族融合气氛为艺术文化的发展创造提供了重要且丰沛的养料，并最终形成了唐朝独特的音乐文化特色。

当时的唐朝是世界上最为繁华富庶的国家，各国纷纷派遣使者前往唐朝学习先进的科学技术与文化艺术，其中以日本、朝鲜、天竺（即印度）的遣唐使最为繁多。遣唐使的意义是不可估量的，其作用也是相互的。遣唐使为自己的国家带回了大唐的气象繁盛与先进的知识，同样也为大唐同周边各国的交流做出了重要贡献，日本、朝鲜、印度与一些中东国家的服饰、饮食、音乐绘画艺术都或多或少地影响到了唐朝本身的发展。唐代音乐机构教坊中便有不少曲子来源于西域胡曲，而玄宗皇帝李隆基所创作的《霓裳羽衣曲》亦是由河西节度使杨敬述进献的西域曲《婆罗门曲》改编而成的。

此时的西方尚处于黑暗的中世纪时期，教廷仍在不断地派遣着十字军东征，以期望收复圣城耶路撒冷，同穆斯林教徒一较高下，人民生灵涂炭、苦不堪言；可遥远的东方却是文明的、开放的、繁荣的、令人向往的。英国史学家威尔斯便在其著作《世界简史》中明确指出：“当西方人的心灵为神学所缠迷而处于黑暗蒙昧之中，中国人的思想是开放的、兼收并蓄的而好探求的。”[①]

[①] 英国.威尔斯.《世界简史》[M].上海：上海外教出版社，2008 年.

多民族的交流融合与各国间的来往互通使得唐朝的文化艺术总趋势变得包容、广阔，而多民族文化与多国文化同样使得唐朝上至统治阶级下到平民百姓的思想变得开放而通明；文化的发展趋势与思想的开放是艺术发展创造的重要支撑。

（二）唐教坊

1.唐教坊发展概述

李唐王朝的统治者犹善音乐，在他们二百八十九年的统治中这座王朝诞生了许多不同于从前的音乐机构与乐种，而教坊便是其中之一。

教坊，始于唐，盛于唐，而后历朝历代沿设，直至清雍正年间才被废止。唐代教坊之名的由来，或可追溯至隋。据《隋书》卷十五记载道："及周并齐，隋并陈，各得其乐工，多为编户。至六年，帝乃大括魏、齐、周、陈乐人子弟，悉配太常，并于关中为坊置之，其数益多前代。"[①] 即开皇六年，隋文帝杨坚广招南朝魏、齐、周、陈四国乐人乐工收为己用，这些乐工隶属太常，文帝更是单独设立了一座坊来安置他们。此"坊"之名称或许便是唐教坊名目的由来，但《隋书》中记载的"坊"究竟是否是唐教坊前身，却是无法追溯，不过可确定的是，真正的教坊设立诞生是由唐朝而始的。

《新唐书》载："武德后，置内教坊于禁中。武后如意元年，改曰云韶府，以中官为使。开元二年，又置内教坊于蓬莱宫侧，有音声博士、第一曹博士、第二曹博士。京都置左右教坊，掌俳优杂伎。自是不隶太常，以中官为教坊使。"[②] 《旧唐书》亦记载道："武德已来，置于禁中，以按习雅乐，以中官人充使，则天改为云韶府，神龙复为教坊。"[③] 由材料可以看出，高祖李渊于宫闱之中初设内教坊，至武曌当政时改名为云韶府，直到神龙年间才重新更名为教坊，玄宗时再次于禁中设立内教坊。到了玄宗朝，教坊已经得到了极大的发展，不仅蓬莱宫侧有内教坊，京都还设置了左右教坊，掌管俳优杂伎。值得注意的是，开元年间的教坊已不再隶属于太常寺，其职能也从李渊在位时的教习雅乐变为负责俗乐的排练演出。同雅乐相比，俗乐较为活泼生动、充满感情，为受众广泛喜爱，更符合人们的审美情趣与欣赏需求。历朝历代的统治者向来崇尚雅乐，至唐朝玄宗皇帝时，虽仍推崇雅乐，却显然更为喜爱俗乐。在其统治期间，法曲燕乐大肆兴盛，教坊梨园也一并繁荣起来。

开元年间的教坊早已摆脱了昔日隶属太常寺的局面，一跃成为独立的音乐机

[①] 唐.魏征.《隋书》[M].中华书局，1982 年.

[②] 宋.欧阳修、宋祁.《新唐书》[M].中华书局，1986 年.

[③] 后晋.刘昫等撰.《旧唐书》[M].中华书局，1997 年.

构。唐崔令钦所著的《教坊记》载：唐玄宗尚未继位时，在旧宅邸豢养了一部散乐乐人，对于他登位做了颇多贡献。后来玄宗登临大宝，常常观看热戏，此热戏分为两方，一名乐伎戴百尺幢,鼓舞而进，气势如虹，然而太常乐伎气势比前者更胜一筹，太常众人见此群情激动，认为胜卷在握。然而玄宗见他们如此轻狂很是不悦，悄悄命令五六十人各拿着铁马鞭之类的物件，藏在宽大的袖子之中，在热戏比斗中趁机捶打对手。太常乐伎们见此甚是愤怒，双方动起手来，混乱中太常一方的幢竿不慎折断，输掉了比斗。第二日,玄宗下诏说:“太常礼司,不宜典俳优杂伎。”于是将掌管俳优杂伎的权利移交给教坊,各司其职互不干涉。在崔令钦笔下，教坊设立的缘由有二，其一便是因为这场“热戏”竞赛中太常风头太盛而招致了玄宗的厌弃，另一原因是玄宗口中的掌管祭礼雅乐的太常寺不应该涉及俳优杂伎等俗乐。

太常这一音乐机构早在隋朝便已有之，《隋书·音乐志》中便记载道：“自是皆于太常教习，每岁正月……伎人皆衣锦绣缯彩。其歌舞者，多为妇人服，鸣环佩，示以花毦者，殆三万人。”[①] 那时的太常便已经司掌散乐百戏等俗乐，这种机构职能一直到唐初也未被改变，“近者太常官司，于人间借妇女裙襦五百余具，以充散乐之服。”[②] 这种雅乐俗乐皆司的局面从隋朝始，一直保持到了唐玄宗时期，之前的高祖、太宗、高宗、武后等帝王从未有过将雅乐俗乐分开执掌的想法，为何到了玄宗时竟做出了改变？又为何《教坊记》中会记载玄宗厌恶太常，甚至下令内侍人员前去帮助另一方作弊？

“玄宗为平王，有散乐一部，定韦后之难，颇有预谋者。及即位，命宁王主藩邸，以亢太常，分两朋以角优劣。置内教坊于蓬莱宫侧，居新声、散乐、倡优之伎。”[③] 原来昔日玄宗为藩王时，宅邸中豢养了一部散乐人员，这一部散乐对于平定韦后之难、破灭妖氛助力颇大。玄宗时时感念，思考着怎样“羁縻”，也就是牵制、笼络、利用、安置他们。作为一名帝王，这种想法无可厚非，区区一部散乐，竟能在风云诡谲的政治动乱中起到奇效，可想而知这群散乐人员心机机巧，而太常散乐同藩邸散乐的“热戏”竞赛正好让玄宗灵光一现：将教坊独立出来。一来正好可以借此发挥，将这部曾立奇功的散乐彻底掌握在宫闱之中，这样既给了这些“功臣”一个恩赏交代，也彻底杜绝了散乐居旧日藩邸的不稳定因素；二来作为正式的音乐机构，太常主司宫廷典仪礼乐，手下若再管辖着散乐百戏等俗乐似乎也不像话。正是由于盛唐的到来与社会经济、政治、文化等种种领域的相继繁荣，音乐这门受到大时代背景制约影响的艺术也随着这座王朝在玄宗统治下达到了高峰。此时的太常面对如此隆盛的雅俗二乐，已无力如同旧时一般将两

[①] 唐.魏征.《隋书》[M].中华书局，1982 年.

[②] 宋.王溥.《唐会要》[M].上海古籍出版社，2006 年.

[③] 宋.欧阳修、宋祁.《新唐书》[M].中华书局，1986 年.

者管辖妥帖，于是教坊应运而生，司掌俗乐，成为教坊的发展史中一个重要的转折点。

除了将武德年间设立的内教坊明确职能、分立而出之外，玄宗还分别在东京洛阳、西京长安设立了左右教坊，共四教坊。东西京左右教坊地理位置不同，其所擅长之处也略有不同，“西京右教坊在光宅坊，左教坊在延政坊。右多善歌，左多工舞，盖相因成习。东京两教坊俱在明义坊，而右在南左在北也。”[①] 至宪宗年间，《旧唐书》卷十五载：“（元和）十四年春正月壬午...复置仗内教坊于延政里。”[②] 《乐府杂录》中对于此事亦有记载：“开元中始别置左右教坊。上都在延政里，东都在明义里。以内官掌之。至元和中只署一所。”可见原本在玄宗时确立的由宦官执掌的左右教坊，在宪宗朝元和年间，曾短暂地合并至一处，而后同迁徙至延政里（即布政里）的原宣平坊鼓吹署教坊、玄宗设立的内教坊合并，更名为仗内教坊。不过亦有学者据文献记载长庆、会昌年间分别有教坊乐人和仗内教坊第一部供奉得到宅邸赏赐而认为仗内教坊同内教坊实为二者，内教坊隶属宫廷，仗内教坊则归属禁军。

关于教坊的发展变迁，日本学者岸边成雄在其著作《唐代音乐史的研究》中指出，唐教坊之发展大致可分为三个阶段：其一为武德年间初初设立内教坊，武后改称云韶直至玄宗当政；其二为左右外教坊脱离太常寺，并再次设立内教坊用来代替昔年旧日的内教坊；其三为唐末内教坊与仗内教坊在左右教坊合并，随着唐朝社稷倾颓国力衰微，曾经鼎盛的教坊规模也日趋缩小。但值得注意的是，岸边成雄先生所说的第二阶段中玄宗设立的内教坊并未取代武德年间设立、后更名为“云韶府”的内教坊，其仍以云韶之名存在，教习雅乐。

2.唐教坊司掌乐种概述

《新唐书》中明确记载：开元二年，玄宗在蓬莱宫侧置办内教坊，设有音声博士、第一曹博士等职位。京都分别置办左右教坊，掌管俳优杂伎等俗乐。从此不再从属于太常寺。由此可见，教坊掌俗乐，太常掌雅乐，两者自开元二年之后可谓是泾渭分明地剥离开去。所谓俗乐，顾名思义即是同雅乐相对应的音乐，由燕乐、清乐、散乐等几类乐种共同组成。俗乐有广义狭义之分别，而唐代俗乐即除宫廷雅正之乐以外的所有宫廷音乐，此俗乐指得是唐代狭义上俗乐的范畴，这一概念是秦序先生在他的论文专著中曾提到过的。《教坊记》中所述伎乐兼及音乐、舞蹈、歌唱、戏剧等，其所掌辖的乐种除最为出名的教坊散乐、燕乐外也有清乐和部分融合了唐代本土特色的胡乐。

[①] 唐.崔令钦.《教坊记（外三种）》[M].中华书局，2012 年.

[②] 后晋.刘昫等撰.《旧唐书》[M].中华书局，1997 年.

散乐又名“百戏”，这一称呼始于汉代，传承至隋，是无论在宫廷或民间都非常受欢迎的娱乐项目。关于散乐一词，《唐会要》卷三十三便有载：“散乐历代有之，其名不一，非部伍之声，俳优歌舞杂奏，总谓之百戏。”[①] 杨荫浏先生亦在其著作《中国古代音乐史稿》中曾就“散乐”一词定论道：“概括一切尚未得到统治阶级正式重视的各种民间音乐形式的总的名称。” 在历朝历代的发展中，那些符合统治阶级利益需求或审美趣味的音乐得以被其承认重视，而剩余的一部分民间音乐形式便是散乐，故因朝代不同风尚不同，散乐这一乐种变化性极大。

《唐会要》卷三十三可见，散乐包含非常之杂，不仅有歌舞、器乐、角抵等常见模式，亦有杂技、魔术（幻术）、戏剧等表演形式，诸如《踏谣娘》、《参军戏》等民间歌舞戏也隶属于散乐，而如激水化鱼龙、夏育扛鼎、神龟负岳、画地成川，甚至断足剔肠之类的镜花水月之术（幻伎之术）竟也从属于散乐之中。《旧唐书》卷一九〇载：“频遣使访召女乐。”《唐会要》卷三十四记载：“开元二年八月七日敕：眷兹技乐，事切骄淫，伤风害政，莫此为甚！既违令式，尤宜禁断。”这两段史料所描绘的皆是唐玄宗，在其为太子时，玄宗尤爱召幸女乐散乐一部乐人乐伎供自己享乐，可当他登上大宝时，便斥责散乐骄淫，伤风害政，甚至下令民间禁止散乐。由此可见，统治阶级对于散乐的态度是矛盾的：一方面想要利用散乐来满足自身的娱乐需求；另一方面却又担忧散乐的娱乐功能会令民间人心浮动，从而影响自己统治的稳固性。或许其中尤可猜测玄宗这般忌惮散乐，甚至明令“禁断”的原因中不乏有对那曾经在旧日宅邸中为他立下汗马功劳、平定韦后之乱的散乐人员之机巧心思的考量。

关于清乐，《旧唐书·音乐志》载：“清乐者，南朝旧乐也。永嘉之乱，五都沦丧；遗声旧制，流落江左…人谣国俗，亦各有新声。后魏孝文、宣武收其所获南音，谓之清商乐。”[②] 可见清乐即清商乐、清商三调，始于汉代，传承许久。早在汉代，北方的民间音乐统称为相和歌，然而随着西晋灭亡、司马睿南迁，相和歌便随着政治中心的迁移而流传到了南方。此时的南方经济快速增长，音乐文化也得到了极大的发展，这些北方的民间音乐混合了南方音乐元素，加之南方本地始终源源不断地产生的民间音乐，它们两者合并融合，有了新的名字——清商乐。而后北魏政权逐渐壮大，北魏的统治者又将流传于南方地区的清商乐重新带回北方，至隋唐时期，清商乐的涵盖范围已不分南北，即北方与南方的民间音乐一律统称为清商乐（清乐）。然而清乐这一乐种到了隋朝时便已经不受重视，唐代乐制又沿袭了隋朝旧制，自然也不甚重视清商三调，纵使如此，仍保留着一部分的曲目，如《白雪》、《巴渝》、《莫愁》等。

[①] 宋.王溥.《唐会要》[M].上海古籍出版社，2006 年.

[②] 后晋.刘昫等撰.《旧唐书》[M].中华书局，1997 年.

而燕乐又名宴乐，则是可以同雅乐分庭抗礼的宫廷音乐，这一乐种不存于前朝之中，堪称为唐代独有。杨荫浏先生认为燕乐是“被统治阶级在宴会中间应用的一切音乐”，用于宴飨，故为此名。燕乐和雅乐虽同属于宫廷音乐，却有本质上的不同，雅乐用于典仪祭祀，而燕乐则是为了满足统治阶级的享乐，故又有学者认为除了雅乐之外的一切宫廷音乐皆可称之为燕乐。唐初时燕乐是作为九部伎、十部伎、坐立部伎中的寻常一部出现的。之后，“燕乐”的范围逐渐被扩大，甚至含有景云之舞，破阵乐之舞，承天乐之舞等等。到了玄宗天宝年间，道调法曲与清商三调的交融成果融合进了燕乐之中，从此形成了燕乐坐立部伎，而后的燕乐发展迅捷逐渐鼎盛，更是发展成为唐朝音乐种类中一颗璀璨且不可忽视的独特星辰。

然而坐立部伎的形成并不意味着燕乐仅限于多部乐和坐立部伎。燕乐范围极为广博，多部乐和坐立部伎仅仅只是其中一部而已。《旧唐书·音乐志》 云：“若常享会，……先奏坐部伎，次奏立部伎，次奏蹀马，次奏散乐而毕矣。”可以看出，在玄宗时燕乐的界限已经日趋模糊，无限地同“俗乐”这一概念相融合了，既有坐立部伎和多部乐，又包含了一定的清乐、道曲、胡部、百戏等成分。

综上所述，可见唐代教坊所司掌乐种涵盖范围极广。除燕乐外，既有以歌舞、器乐、戏剧、魔术、杂技为主的散乐，又有沿袭前朝的清乐与流传颇广且颇受民众喜爱的部分胡乐。

3.清燕之辩

经历了千百年沧海桑田，崔令钦《教坊记》原著足本也几经变化，然现流传的《教坊记》已并非崔氏令钦最初完稿的那本了。至元末，陶宗仪编著《说郛》，其中便收录了《教坊记》，然竟将其削减至两千三百八十九字，其余或有失传，不得尽知。清初沈雄《古今词话》、崔灏《通俗编》等书亦有引《教坊记》，然而却与陶宗仪版不尽相同，或许清初时民间尚有崔氏足本，或乃清人据宋代传本而成，然可确定的是，今传《教坊记》实属残本。

据今传《教坊记》记载，唐教坊曲有二百七十八曲名，四十六大曲名。针对这些教坊曲，学界学者大多认为教坊曲以燕乐最多，一是因为燕乐坐立部伎，此坐立部伎便是唐教坊用来选拔优秀乐伎的坐立部伎；二是因为玄宗犹爱燕乐法曲，而作为玄宗一手设立繁荣的内外教坊必定要严格教习燕乐，以满足玄宗等贵族阶级的享乐需求与审美倾向。且上文已述说过，至玄宗朝，燕乐已经无限地同“俗乐”这一概念相融合了，两者间的界限日趋模糊。故当今大多学者认同脱离太常的唐教坊其司掌的俗乐便是燕乐，或者说其是以燕乐为主，而那二百七十八首教坊曲与四十六首教坊大曲自然也是燕乐最多，其中清乐颇少。甚至更有学者

联系到初唐时清乐仅为“十部乐”中的小小一部，再思及唐杜佑《通典》卷第一百四十六：“开元中，有歌工李郎子。郎子北人，声调已失，云学于俞才生。才生，江都人也。自郎子亡后，清乐之歌阙焉”[①]，从而甚至有了“开元、天宝中已无清乐”的说法。

那清乐究竟有无佚亡？教坊曲究竟为何？燕乐？清乐？或是其他？

对此，以任半塘先生为代表的学者认为“已无清乐”实属讹传：一是因为九部乐、十部乐的演奏场合多为藩国外夷云集宴飨之时，号为天可汗的大唐统治者必然要夸耀其文德武功所覆盖之广阔，且要考虑到藩首藩臣们各自的审美需要，所奏乐舞自然多为龟兹、扶南、疏勒等藩夷胡乐；二是因为虽九部乐、十部乐中清乐仅占一部，但作为来源悠久的清商乐断然不可同番邦小国之乐相提并论，故其传世之久远、内容之丰富远远不是其他胡乐可以媲美的；三是《通典》虽记载了李郎子逃亡后清乐渐阙，但李郎子仅仅只是太常一普通乐工，一二乐工的离开又怎能同一类乐种的佚亡联系起来？如此断言未免太过片面武断。丘琼荪先生对此亦有解读：自李郎子逃亡后，清乐之歌便缺失了，这并不代表着这些清乐已经断了传承，而是说太常的歌工中没有了能像李郎子一般可歌清乐的人。这也侧面说明了唐时清乐已渐渐不受重视的事实，但民间仍旧有清乐的流传。开元末年，昆山陶岘家中便养着一部可奏清商乐的女乐，杜佑也留下了“听清商而怡神”的语句，可见清乐仍旧存在。

针对教坊曲究竟属于哪类乐种，任半塘先生以白居易《法曲》篇为佐证：“乃知法曲本华风。”这华风便是隋文帝认为的“华夏正声”，即清乐。任半塘甚至在其著作《教坊记笺订》中详细写明他眼中的教坊曲是否为“清乐”的标准：“一曰隋以来之法曲；二曰高宗以来道调道曲；三曰有汉魏六朝乐府之渊源者；四曰与琴曲有渊源者；五曰初唐以来民间所制之曲；六曰有中国风俗为其本事者；七曰与中国特制之乐器有关者。”

当然，教坊曲究竟属何乐种，学界中也有另一种看法。其主要便是凭依丘琼荪先生的观点：法曲脱胎于清商，以清商乐为根本，再融合一部分的道曲佛曲，加上些许外来族群之乐而产生的一个新品种。其中清乐约占了七八成，胡乐约占了二三成。这两种观点争论的焦点便是燕乐法曲同清乐的关联，任半塘将燕乐视为清乐的变种延续，这才有了“本华风，多清乐”的定论；而其他学者们则将燕乐视为一门全新、独立的乐种。针对燕乐法曲同清乐的关联，杨荫浏持着包容的态度，叶嘉莹则在其观点基础上做出了精辟的阐释：唐人的燕乐是清乐与胡乐的一种创作音乐，是含有胡乐成分的清乐，含有清乐的胡乐。

然而无论何种说法，都可确定燕乐与清乐紧密相关，其集合了南北汉胡多种音乐之大成，无法用全盘胡化或全盘华化来概括。端雅的清乐、绮丽的胡乐、渺

[①] 唐.杜佑.《通典.乐典》[M].卷一百四十四.北京：中华书局，2003 年.

渺茫茫的道调佛曲，这些音乐在大唐这片土地上交融汇合，从而孕育出那具有盛唐风姿的燕乐。正如兼收并蓄、多元包容的大唐一般，教坊曲的来源是如此广阔，既有传自前朝的清乐，亦有随着边陲驼铃而来的胡乐，也不乏以西域曲为灵感而再度创作的新乐。其内容来源有南有北、有汉有胡，又怎能以胡化或是华化、燕乐或是清乐而一言概之。

二、唐教坊制度与诸事

作为唐朝那丰硕繁荣的音乐文化成果宝库中不可不提到的一员，唐教坊自武德始，便一直随同着时代的风云变幻而历经沧桑枯荣，且拥有了独属于自己的种种制度与特色。

唐初时，教坊隶属于太常之中，值得注意的是，此时的太常尚且不是玄宗朝时被大幅削弱职能的太常。作为横跨雅、俗界线而共掌之的太常可谓是初唐时唯一的官方权威音乐机构，其中等级制度必然森严繁多，而从属其中的教坊自然也拥有着种种明确规范的条款制度，教坊的乐人乐工们则严格遵守着这些制度，并衍生出或喜或哀或奇或趣的人世百态。

（一）制度

1. 东西内外之分

公元 617 年，李渊在晋阳起兵逐鹿天下，次年于长安称帝，建立李唐王朝。诸事皆毕，四海归一，唐朝此时的政事军务已步入正轨，如礼制乐制等诸事诸务的拟定工作也被提上日程，教坊之初制便诞于此时。然武德年间太常为大，教坊隶属其中，此时的教坊并未像玄宗朝时明确太多司掌乐种、征召选拔乐人乐工等制度，故此其并无独特之处，多遵循依照太常之准则，为其附属。这种情况历经高祖、太宗、高宗、中宗、睿宗五朝，此时的教坊一直“置于禁中”，职能便是“按习雅乐”；直到武曌如意元年，教坊才稍有变革，其更名为“云韶府”，但仍以中官为使。而后玄宗临朝，开元二年，即公元 714 年，李隆基重设内教坊于蓬莱宫（即大明宫）侧，有音声博士等职位；先前武后所更改的云韶府则一直沿袭教习雅乐的职责，置于宫闱之中。

据《新唐书·百官志》，开元二年，玄宗不光重新设立了内教坊，亦在京都设立了左右教坊。段安节《乐府杂录》中亦有记载：“俗乐，古都属乐苑新院，院在太常寺内之西北也，开元中始别署左右教坊。”[①] 崔令钦《教坊记》则详细记述了东西京左右教坊的地理位置与分工，据此可知那时司掌俗乐的音乐机构（教坊）地处于禁中太常寺内的西北方位，而后西京长安、东京洛阳相继设立左右教坊，便是说东西二京各有一对左右教坊。而《两京新记》、《长安志》等古

[①] 唐.崔令钦.《教坊记（外三种）》[M].中华书局，2012 年.

籍描述也与《教坊记》相同，即西京长安中，善歌的右教坊地处光宅坊，背靠大明宫，与它相距不远的是擅长舞蹈的左教坊，左教坊置于大明宫延政门外，原名为长乐坊，后因延政门之故改名为延政坊，两者之间恰好相隔了一个翊善坊。而东京洛阳里，左右教坊皆位于明义坊，唯一区别便是左教坊在北、右教坊在南，而南边右教坊西门则紧邻神都苑东部。值得注意的是，无论东西京，左右教坊皆位于宫外，同置于蓬莱宫的内教坊鲜明地分隔开，故学界亦有学者认为教坊有内外之别，东西京四教坊亦有人称之为“外教坊”，然此种称呼并未存于先人古籍之中。

除了内教坊与东西京四教坊，至宪宗朝，又出现了“仗内教坊”这一机构。《旧唐书》卷十五中就“宪宗纪”这一条例后载：“元和十四年…置仗内教坊于延政里。”对此《唐会要》也有记载。延政里（或布政里），即延政坊，可见长安城中的延政坊除了原先便有的左教坊外，似乎又多了一个仗内教坊。然而《唐会要》中已经明确指出是“迁徙”，且《乐府杂录》中对于这一事如此说道：“至元和中只署一所。”由此可知，元和年间只余下一所仗内教坊，原先的左右教坊都并署其中。

可是仗内教坊究竟只是左右教坊合并的单纯产物，还是并入了更多的机构呢？这里不得不提宋人程大昌《雍录》中有一幅“唐都城内坊里古要迹图”，内里明确标有“宣平坊鼓吹署教坊”的的标示[①]，而清徐松在其著作《唐两京城坊考》卷三·西京一则中载：“宣平坊：十字街南之西，鼓吹局教坊。”[②] 日本学者岸边成雄认为徐松笔下的“鼓吹局”应当是鼓吹署之笔误，诸多唐代文献中也未见“鼓吹局”一说，只有“鼓吹署”。

无论如何，确有鼓吹署教坊这一机构，而《唐六典》中也记录了唐鼓吹署承袭汉晋以来鼓吹机构的职能，“掌鼓吹施用调习之节，以备卤簿之仪”。[③] 卤簿一说，见于蔡邕《独断》，即天子出行的车驾次第；应劭《汉官仪》中也有相同的解释。仗内教坊的“仗”为“仪仗”，卤簿亦指此意，而仪仗卤簿音乐也正是仗内教坊职能的具体体现，故猜测仗内教坊应是鼓吹署教坊的别称。

知晓这点后再看《旧唐书》、《唐会要》等文献中的记载便察觉其中的“复置”与“诏徙”很是耐人寻味。原先位于宣平坊的仗内教坊应诏迁徙至延政坊，同本处于延政坊的左教坊、光宅坊的右教坊、大明宫的内教坊数处合一，重新整顿，统一更名为仗内教坊。此时的教坊职能堪称已达到最大，所习技艺中不仅仅包括歌、舞、散乐，亦有仪仗卤簿音乐的广泛内容。但是上文也已提到，王立认为内教坊并未并入其中，而是同仗内教坊分立，各署不同。然可确定的是，至宪

---

① 宋.程大昌撰.黄永年点校《雍录》[M].正文前插图一〇.中华书局.2002 年.

② 清.徐松撰.张穆校补《唐两京城坊考》[M].中华书局.1985 年.78 页.

③ 唐.唐玄宗撰.李林甫注《大唐六典·卷十四》[M].中华书局.1991 年.326 页.

宗元和年间，已无左右教坊之说，玄宗朝设立施行的东西京左右教坊制度再无，合整归一，只余仗内教坊。

2.乐官乐人之制

唐代教坊成员分为乐官乐人两类，目前见于记载的唐代教坊乐官有教坊使、教坊副使、教坊判官、都知、都都知等。

《新唐书·百官志》已有记载，武曌执政期间的内教坊便有中官充当教坊使，而至玄宗朝，犹重宫闱的李隆基更是未改先前制度，仍以宦官充当左右教坊之使。《旧唐书》便明确说明了李隆基对于宦官的亲近喜爱："玄宗尊重宫闱。……故贵宠与力士等……，殿头供奉、监军、入蕃、教坊、功德主当，皆为委任之务。"[①] 而第一位被明确记载姓名的教坊使为范安及，见于崔令钦《教坊记》："左骁卫将军范安及为之使。"[②] 虽是左骁卫将军，然范安及确切无疑是一名中官，而被称为"千古贤宦第一人"且深受玄宗皇帝所宠信的高力士更曾任潘州刺史、累官至骠骑大将军，与此相比，范安及兼领左骁卫将军便也不那么难以置信了。身为教坊使，范安及的所辖之事在《教坊记》中也有记载："筋斗裴承恩妹大娘善歌……有司以闻，上令范安穷治其事。"[③] 对于裴大娘伙同情人赵解愁谋杀丈夫侯氏一事，玄宗下令教坊使彻查清查，由此可见，除了常规的行政事务，教坊中所发生的日常杂事难事也隶属其管辖。

教坊使下，便是教坊副使。可见《唐会要》载：太和九年，文宗因教坊副使云朝霞善于吹笛，深得圣心，任命他为左骁卫将军与帅府司马。史料中特地记载了云朝霞精通音乐技艺精湛一事，然而身为教坊使的范安及并未在史料上得见他的音乐才能，或可猜想：同管理教坊内部行政及日常事务的教坊使不同，教坊副使的任职似乎更加看重身为"乐者"本身的技艺才能。至于教坊判官这一职，见于《唐语林》第一卷："上极欢。崇因长入人许小客求教坊判官，久之未敢奏。"[④]

至中晚唐时，乐人长伴君侧深受宠爱，故教坊内乐人因技艺精湛或性子讨巧而被任命官职已是常事。唐人李涪《刊误·都都统》与宋人钱易《南部新书·丙》中都记载了这样一则事：咸通年间，因帝王喜爱，教坊乐人多数被册为都知。一次排练合乐中，教坊乐人喧哗嘈杂，皇帝故命都知上前管理整顿，结果一声令下后竟出列三十人，且这三十人皆为都知。皇帝无奈，又任命李可及为都都知，以

[①] 后晋.刘昫等撰.《旧唐书》[M].中华书局，1997 年.

[②] 唐.崔令钦.《教坊记（外三种）》[M].中华书局，2012 年.

[③] 唐.崔令钦.《教坊记（外三种）》[M].中华书局，2012 年.

[④] 宋.王谠.《唐语林》，《中华野史·唐朝卷》[M].泰山出版社，2000 年.

管理人数过多的都知。由此可知，中晚唐时教坊“都知”乐官一职滥封现象严重，几乎达到人人有职，可想而知其官职等级并不高，所管乐人也并不多；而都都知官职应在都知之上，为统辖督管“都知”之意。

前文中曾提到开元二年，玄宗于内教坊置音声博士、第一曹博士、第二曹博士，此博士当为教坊教员，面向教坊乐人教授声乐、器乐等技艺，拥有免除杂徭的权利。可见《唐会要》载：“音声内教坊博士及曹第一、第二博士房，悉免杂徭，本司不得驱使。”[①] 同乐人不同，博士免除了平民百姓所应担的杂徭之责，虽与担当行政管理职能的教坊使、教坊副使、都都知等官职不尽相同，但博士亦要尽到教学授业、举荐人才的职能义务，故归属乐官之列。

有乐官则有乐人，乐官掌管理之责，乐人任表演之务。乐人中又分为女性乐人和男性乐人，即乐妓和乐工。作为被管理者的乐人阶层中，或可有技艺精湛如云朝霞之流的乐人被提升为乐官，一跃而入管理阶层；而乐人中色艺皆妙且颇得圣心者纵使当不成教坊副使之类的乐官，也能成为乐人中的佼佼者；然无论是成为乐官还是成为乐人中佼佼者，其通往进阶之路的阶梯便是自身乐艺是否精湛绝妙、性格是否深惬圣意。

乐人（尤其是女性乐人）中自有一套等级制度，圣眷优渥者风头无二，纵使同乐官相较仍有一席之地。唐代教坊乐妓由内人、宫人、搊弹家及两院杂妇女组成，其中以内人地位最高。关于内人，《教坊记》中有较为详细的记载：内人因常在皇帝前头表演，直接为其服务，又被称为“前头人”，此外内人也有“内人家”的别称。因最早得幸者有十家，所以得幸的内人也依照旧事被叫做“十家”。这些颇受幸宠的内人皆拥有自己的第宅，长伴帝王，特承恩宠，每逢节庆还可与家人见面。每个月份的二十六日，是他们固定的可以和母亲短暂团圆相见的日子，若遇到生辰时，更可同姑嫂姊妹相见团圆。这较之其他等级地位较低的乐妓来看，已是难得的自由。

宜春院内人之下为宫人，即出自云韶院的乐妓。云韶院原身为武德内教坊，如意元年改称为“云韶院”，其中乐妓被认为“贱类”， 即出身容貌皆不上佳的女子。当然，这种评价也与云韶院宫人的来源分不开关系，这些宫人不外乎两种来源：一是善歌舞、通音乐的民间女子；二是自身获罪的女子或是犯罪官员的妻女，即“别宅妇人”。《唐六典》云：“妇人工巧者，入于掖庭；其余无能，咸隶司农。”罪女中擅长歌舞音乐者被分入教坊之类的宫廷音乐机构；若是身无长处，便被分去务农。按照此律被分入教坊中的罪女，《资治通鉴》有载，为因“甘露之变”而被诛杀的御史中丞李孝本之二女，二女落籍教坊充入掖庭，属云韶院。宫人同内人皆属教坊乐妓中地位较高者，二者分别居于云韶院与宜春院，每逢表演时若宜春院内人人数较少，便用云韶院宫人补上。除了内在技艺区别，

[①] 宋.王溥.《唐会要》[M].上海古籍出版社，2006 年.

在衣着外表上看，内人皆佩鱼袋，宫人则无。

再次者为搊弹家。《教坊记》中详细解释了其人员来源：平民百姓家的女儿凭借容貌选入，在教坊中学习琵琶、箜篌、筝等乐器，这些平民女子虽得到诸多乐器教习，但在音乐悟性上远远逊于宜春院内人，崔令钦更是发出了感叹："同样的乐曲，宜春院女子教一日便可以上台表演，而搊弹家教上一个月仍旧无法完整弹奏。"以至于歌舞演出时，内人站于首尾，搊弹家被夹在队伍中间滥竽充数，只需要模仿学步即可，由此可见二者资质悟性差别之大。

最次者为两院杂妇女，其地位低下，歌舞水平也较低，常常受到嘲笑："内妓歌，则黄幡绰赞扬之；两院人歌，则幡绰辄訾诟之。"[①] 两院杂妇女每逢表演，都会受到教坊乐工黄幡绰的歧视取笑，那些体形稍胖且较年长的乐妓被嘲讽为"屈突干阿姑"，长相肖似胡人的乐妓则被讽刺"康太宾阿妹"。

至于男性乐人（即乐工），典籍中记载较少，他们主要从事于歌舞器乐、散乐百戏。其中长伴帝王左右、颇受恩宠的乐工被称为"长入"，即"长入供奉"，如《教坊记》中提到的伙同情人裴大娘谋杀亲夫的赵解愁以及嘲笑两院杂妇女的黄幡绰都属于"长入"之列。这些"长入"不光音乐素养与技艺高超精湛，为人更是乖觉机巧，黄幡绰曾为起兵入长安的安禄山解梦而免除杀身之祸，在安史之乱结束后，面对玄宗的诘难仍能巧言解脱，哄得圣心愉悦，巧舌如簧不外如是。同记载少之又少的普通乐工相较，这些教坊长入普遍地位较高，黄幡绰曾得上赐绯衣，更令玄宗"一日不见，则龙颜为之不舒"[②]；赵解愁伙同情人谋杀竿木侯氏未遂，时任教坊使的范安及被令处理此事，赵解愁身犯如此重罪仍保住小命，不得不说有代表着深受宠爱的"长入供奉"身份的功劳。

3.选拔入籍之源

唐代教坊中乐妓乐工充盈，然其来源不外乎三种：一是官员权贵进献或推荐；二是直接自民间选拔；三是从诸如梨园、神策军等宫内机构中选拔。值得注意的是，典籍文献中多见乐妓选拔，乐工记载本就少有，其来源更少，故推测亦是这三种途径。

由官员举荐入教坊的乐妓可考者为许和子、张红红等。许和子，又名许永新，吉州永新县乐家女，歌喉婉转，能变新声，段安节更盛赞其："韩娥、李延年亡故后，千年后无人能媲美，直到永新的出现才填补了空缺"，此女便是通过刺史引荐才得以落籍于宜春院。此外还有张红红者，本与老父街边卖歌丐食，因嗓音嘹亮动人而被金吾将军韦青相中，带入府中纳为乐妓。张红红不光歌唱技艺精湛，

[①] 唐.崔令钦.《教坊记（外三种）》[M].中华书局，2012 年.

[②] 唐.高彦休.《唐阙史》，卷下，《唐五代笔记小说大观》[M].上海古籍出版社，2000 年.

其音乐记忆力也颇为出众：一日，韦青请一乐工演唱新曲，张红红便坐在屏风后用小豆记录拍子节奏，一曲毕后张红红已悉数记下，再次演唱时竟分毫不差甚至更佳，这令乐工大为钦佩，听说了此事的教坊第二日便派人前来拜访，张红红被进献于其中，后来纳为才人晋升昭仪，圣宠不衰。

民间选拔是教坊选拔乐人的最重要途径。王建《宫词一百首》详细刻画了豆蔻年华的少女从民间初入教坊的场景，《旧唐书》载："时教坊忽称密旨，取良家士女及衣冠别第妓人。"[①] 武宗年间，更下诏从扬州选拔倡家女入教坊，也侧面证实了"青楼小妇研裙长，总被抄名入教坊"这一诗句。可以看出，此类针对乐妓的选拔方式并不拘泥于出身，无论乐家、良家、倡籍或是其他，只要容色与技艺有所长，皆可入籍于教坊。至于乐工亦大多源于此途，教坊中有一俳优名刘真，善于反串妇人，僖宗游幸川蜀时将其带入京师，落籍教坊。

然而相较于前两种乐妓乐工来源，宫内机构的选拔途径则更为复杂，既有如同番将阿布思之妻、李孝本二女之类的别宅妇人、罪籍女子，也有萧炼师之类本就犹善歌舞的梨园子弟。《因话录》载：天宝末年，番将阿布思伏法，他的妻子充入宫廷，曾隶属掖庭，后因善于演奏而招入教坊；另有李孝本二女则被划入右军，后取之入宫；至于萧炼师，曾为梨园子弟，因善舞柘枝而选入教坊。三者分属掖庭、军营、梨园，可推测其他宫内机构或亦有乐人被召入，供职于教坊。

唐代教坊乐人选拔不看出身良贱，故最盛时，只内外教坊便已近两千人，若算上宜春院、云韶院之乐人，则数量更为庞大。唐教坊乐人众多，其名目自然也多，根据各自执掌技艺与出身来看，约有音声人、乐人、倡优、散乐等数类名目。为管理这数千人之众，唐教坊必然也有着自己的管理制度，延续了唐教坊旧制的宋教坊便将乐人按技艺分为三等，施行优陟劣汰制度，可以推测唐教坊乐人或许如同太常寺乐人一般：每一年岁末都要考核乐人与博士们的课业学习与教授情况，按优劣分为上中下三等；每十年都有一场大型考核，按过往的表现优劣来决定他们的去留。

（二）人事

唐代乐人为乐籍，隶属杂户，纵使宫廷乐人颇受宠爱，但终究地位低下。唐代户籍有官户、良人、杂户三种，三者间泾渭分明，不可通婚，当时条律明文规定，若有违背者则必要受杖刑之苦或牢狱之灾。因此，乐人应属一种边缘群体，封闭性极强，他们在这种囿限极强的特性下衍生出了自己的人生百态，其中最有代表性的当属"香火兄弟"与"学突厥法"。

1. 香火兄弟

[①] 后晋.刘昫等撰.《旧唐书》[M].中华书局，1997 年.

唐代教坊内流行结“香火兄弟”，即无血缘关系却通过一定仪式而缔结出亲缘关系的“结义兄弟”，人数大多为八至十五人不等，不限男女性别，故又别称“香火姊妹”。崔令钦《教坊记》中明确指出：教坊中的女子，按照脾性气质的不同，缔结为香火兄弟。

此种习俗由来日久，北齐时便有，《北史》载：“兆曰：‘香火重誓，何所虑乎？’绍宗曰：‘亲兄弟尚难信，何论香火？’”北齐亡后，此习俗延续至了唐代，无论宫廷还是民间皆颇为盛行。唐太宗曾与突厥突利结为香火；杨贵妃三姐妹与安禄山也在玄宗的见证下结为香火；诗人白居易在香山与僧人如满结为香火兄弟……可见此种习俗不拘男女、不限僧俗。唐代教坊盛行香火兄弟之举，与大时代背景的流行趋势分不开关系，也是这一社会流行风尚的缩影。

由于乐籍地位卑下，乐人们又从事的是看人眼色的取悦性职业，时时被囿困于宅院中，毫无自由可言。有亲友者无法同亲友相见，无亲友者更是孤单，若无意外便要终老于宫廷，或许自己的子孙后代也要一辈子如同自己一般看人脸色，卑微度日。这些香火兄弟成群结众，凭着盟誓互相依偎取暖，形成一个并无血缘关系的大家族，其中兄弟姊妹相互帮衬，勉强慰藉寄托自己的一腔情谊，也使得自己面对一些不利形势时不至于举目无亲、孤单无依。

2.学突厥法

此风尚同样可在崔令钦《教坊记》中觅得一二踪迹：“有儿郎聘之者，辄被以妇人称呼：即所聘者兄见，呼为新妇；弟见，呼为嫂也。……儿郎既聘一女，其香火兄弟多相奔，云学突厥法。又云：‘我兄弟相怜爱，欲得尝其妇也。’主者知，亦不妒，他香火即不通。”[①] 此举看上去一派花团锦簇，兄弟间友爱热情，兄长弟弟各呼新入门的妇人为“嫂”或是其他颇有礼数的称呼；实际上却是一种大大违背伦理纲常的畸形关系，即兄弟共妻制。

从“学突厥法”这一名称也可看出，此种风尚源于外邦，不止突厥，不少外邦（譬如哔哒国）内都颇为盛行此举。突厥的继婚制为男子亡故后，他的妻子过继改嫁给同族中小一辈的男子，如父兄死后，他们的妻子便应当过继给儿子或是弟弟。而史料中“我兄弟相怜爱，欲得尝其妇也”的行为则更肖似西域哔哒国的风俗，《北史》和《魏书》中都记载了这一风俗：在实行兄弟共妻制的哔哒国中，已婚妇人若走在街上，旁人只需凭借妇人头上的帽子便可知其夫家有兄弟几人。若一人，帽子只有一角；若人数更多，有几人便佩戴几角帽。

这种风尚，无论从任何时代的伦理角度来看，都是极为荒诞的。然对于此种同华夏“礼仪之邦”名头全然不符的行径，崔令钦与那个时代的知悉人员却并无

[①] 唐.崔令钦.《教坊记（外三种）》[M].中华书局，2012 年.

任何大惊小怪之语，仿若司空见惯一般，可见此举于教坊中实在是蔚然成风。其中虽不乏唐代社会包容性与开放性都远超前朝的背景因素与李唐皇室血统中有鲜卑胡人血缘的客观原因，但这也恰好反应了乐人地位的低下卑贱，正因为其属于最低等的“杂户”贱类，这种畸形又悲哀的风尚才无人指责。就算这些“杂户”做出为人不解且不耻的、如同蛮夷一般低俗卑劣的行为举止，也无人会指摘非议，或许说本质便是不屑指责，何其冷酷又何其现实！

3.教坊杂事

除去“香火兄弟”与“学突厥法”二类风尚外，教坊中还有不少奇事或趣事。教坊成立日久，也渐渐衍生出独属于自己的一套“暗语”，据《教坊记》载，同内侍惯常称呼帝王的“圣人”、“宅家”不同，教坊内各家散乐人员称呼天子为“崖公”，这也侧面表明了教坊的兴盛一时与坊内乐人的受宠程度。

唐教坊乐人若无意外，便要终老于宫廷，同原本的亲朋以宫墙为隔再不能相见，其缔结婚姻关系也莫过于两种方法：一是乐人间互相通婚，如苏五奴与张少娘（也有说涵本作“张四娘”）、竿木侯氏与裴大娘；二是与宫中同等地位的其他杂户通婚，如潘大同之女与斗鸡手贾昌。值得一提的是，这两种方法所缔结的婚姻关系皆为正妻，至于《教坊记》中所提到的些许乐妓嫁入“儿郎”之家，应明确为以妾氏身份嫁入。这正是因为唐代户籍律法的明文规定，身属“杂户”的乐妓是无法合理合法嫁入“良人”乃至“官户”阶层的。

《教坊记》中明确提到有两对夫妻：苏五奴与张少娘、竿木侯氏与裴大娘，四人皆为教坊乐人，一对有“鬻妻”轶事，一对则陷入情杀险些丧命。苏五奴的妻子张少娘擅长歌舞，姿色秀丽，故此常有宴席邀她前去表演。同妻子相比，苏五奴并没有什么特殊的安身立命的本领，然而他却不甚在乎，甚至还有些得意洋洋。每当张少娘被邀前往宴会献艺，苏五奴也会不请自来，靠着妻子的本领和名声蹭吃蹭喝饱餐一顿，这也是“鬻妻”一词之源头初始，后世将有此类行为的男人称为“五奴”。相比较下，竿木侯氏与裴大娘这对夫妻之间所发生的人事要更加戏剧化一些：善歌的裴大娘被兄长许配给竿木侯氏为妻，后又与长入供奉赵解愁私通，两人密谋欲杀害侯氏，先用药粥迷晕，再将其带走用土袋活埋。所幸埋土人郑衔山与侯氏同乡，又动了恻隐之心，在活埋时故意露出侯氏的口鼻处才令他大难不死逃过一劫。

此外，还有别称“卖假金贼”的庞三娘子之轶事也颇为有趣。年老色衰的庞三娘面庞褶皱过多，常用轻纱覆面遮掩，然而她善于装束，巧用云母粉和蜜涂抹在脸上，经过化妆后竟仿若少女姿容。一日，有人家请庞三娘前往表演，派出使者商约事宜，以原貌相见的庞三娘被使者呼为“恶婆”，她不仅不生气反而说自

己只是庞三娘的亲戚，请其明日再来。第二日使者如约而至，精心装扮后的庞三娘接待了他，使者竟丝毫没有瞧出端倪，反而恭敬道：‘昨日已拜见过娘子的阿姨’。可见其化装技艺之精妙高超！

《乐书》卷一百八十八中“教坊部”一则载：唐教坊最为繁盛时，不算内人与云韶宫人这两类教坊女性乐人，单只内外教坊成员便近两千人之数，不得不说这个数字是惊人的，而太常寺的乐户更是达到了万人之多！唐教坊这近两千人的乐工乐妓为君王权贵服务，供其享乐，一生囿于宫墙之中；或有圣宠，却终为贱类，游离于常人之外；看遍青白之眼，受尽明捧暗讽，其中的辛酸苦楚、个中滋味，难以言说，更不知与何人说。

（三）商业化

唐教坊虽与太常寺同为宫廷音乐机构，但由于其本身属性及发展由来等因素，同司掌典仪雅乐的太常寺相比较，唐教坊娱乐性更为浓厚，其音乐多响彻于宴飨之上，甚少见于朝堂庙宇之中。作为专门为李唐皇室享乐所服务的音乐机构，教坊乐人的音乐技艺水准无需多言，皇帝及权贵们私享着美妙精湛的教坊乐，而为他们表演的乐人则幽居宫闱，不得与宫墙之外互通有无。按常理而言，教坊之乐应如笼中之雀一般只能在森严宫闱中悠扬响彻，但却有不少唐教坊曲流散民间，于市井中传唱，并逐渐演变成于今而言耳熟能详的词牌名、曲牌名。这其中种种流变发展，不得不说与唐教坊日益商业化有所关联，究其原因，既有大时代社会背景的推动，亦不乏教坊本身发展进程的选择。

1. 去私密化

唐代教坊私密性极强，这种私密性不光指其宫廷音乐机构的属性，更源于其历史起源，然而随着时代的风云变幻，唐代教坊日益衰微，逐渐出现了去私密化的现象。

初唐时的武德内教坊只作为太常的附庸而存在，直至玄宗皇帝以热戏争斗为由将教坊从太常寺中独立开来，这时才有了日后东西四教坊鼎盛时的雏形，以至于随着年岁发展，教坊气焰愈盛地位愈高，而后更是成为了唐代音乐艺术宝库中不可忽视的一抹重彩。比起为朝廷庙堂服务的太常寺，唐代教坊不如说是皇帝的私人乐队，其中乐人们只为帝王享乐负责，而掌管教坊的中官人虽为宦臣，比起奴仆而言倒不如说是亲信更为恰当。按唐律而言，隶属供职于教坊的乐人们应该与太常乐人一般，其赖以生存的衣食钱银由朝廷专属部门供给度量，按制发放；然而教坊乐人的生存根本却是由皇室供给或赏赐。故而太常从属于国家，教坊则从属于皇帝个人，唐代教坊的私密性正体现于此。

《新唐书》载：“有谐谑而赐金帛朱紫者。”《旧唐书》也有丁未年间，帝

王在中和殿观看乐人击球玩乐，赐给教坊乐官三千五百匹绫绢的记载，可见教坊中乐官乐人之衣物布匹确实以帝王赏赐为主要来源。至于口粮方面，《教坊记》有言“四季给米”，《通典》亦言：每年供给教坊、内人家的粮食约有七十万石。乐人们于教坊居住，其中颇得圣宠者更能获得邸宅赏赐，诸如宝历元年闰七月和十一月丁未，有乐官佚名、乐人李臻绯各得大宁坊、翊善坊宅邸一座，如同此类的记载并不少见。正因为教坊属于皇帝个人，故每逢宫廷内部节约裁减，教坊总是首当其冲，据《旧唐书》记载，宪宗元和六年与文宗大和元年皆停减过教坊衣粮的供给。

随着中晚唐时期动乱频发，皇室日渐衰微，为了现实的生存问题，教坊的乐官乐人们不得不向炙手可热的中官人靠拢，由只为帝王服务逐步转变为替权宦权臣服务，后更衍生为技艺钱财等价交换的商业演出，而这一转化过程正是教坊由去私密化转为商业化的过程。

除从属问题外，唐代教坊的另一私密性则体现在“禁断散乐”之上。开元元年，玄宗皇帝下诏：“腊月乞寒，外蕃所出…自今以后，无问蕃汉，即宜禁断。”[①] 此禁断的便是泼寒胡戏，其属散乐，演出时人员马匹众多，腾喧鼓噪，有战争之象，于民心不稳。加之玄宗此时刚刚登基，正值乱局初定的多事之秋，考虑到以泼寒胡戏为代表的众多散乐皆有金戈喧噪之音，为了自己皇位的安全稳定，开元二年，玄宗进一步下诏禁止城镇广场之上演出散乐：“浸以成俗。此所以戎王夺志，夫子遂行也…既违令式，尤宜禁断。”[②] 而后更是禁止散乐巡村，若有犯禁之人，要及时阻止并禀明村正，处以决三十的惩罚。

禁止了城镇与村庄中的散乐演出，便是绝了散乐在市井民间的传播，从此散乐只能在皇室权贵中表演流传。司掌散乐的教坊又为宫廷音乐机构，隶属皇帝个人，寻常百姓无处闻达，故进一步造成了教坊的私密性，纵使东西教坊设立于宫外，但在明令禁止的条律下散乐依旧幽闭于方寸之地，无法关联市井民间。直至安史之乱爆发，玄宗出逃，这种情况才得到逆转，教坊乐得以散入民间。

2. 乐人流散

宫廷乐人此生若无意外，便要以终老宫闱为归宿，只有在特殊情况下才能重返民间。其原因大约有二，一为宫廷裁减人员或其他缘故而主动放归，二为战乱导致的被动流散。

第一种情况并不罕见，历来皆有发生：顺宗朝在九仙门放归六百女乐、文宗朝因宫廷中各类官员于冗多而废除一千二百七十人、宣宗朝为节约朝廷百官的食

[①] 唐.杜佑.《通典.乐典》[M].卷一百四十四.北京：中华书局，2003 年.

[②] 宋.王溥.《唐会要》[M].上海古籍出版社，2006 年.

粮开支而罢免放归五百名学习技艺的女乐。然而相较于主动放归，乐人们被动流散则导致了教坊商业化进程的加剧，宫廷音乐技艺以极快的速度融入了民间音乐之中，二者结合发展，蓬勃欣荣。

究其被动流散的根本原因为唐代多位皇帝因战乱携众出逃，首都长安反复沦陷遭到破坏劫掠。天宝十五年，安史之乱，玄宗出逃川蜀，直到至德二年，肃宗平定叛乱，李唐皇室才重返长安。而安禄山攻入长安后为报复丧子之痛，疯狂劫掠破坏，抢掠宫女、宦官等不计其数，他更是对技艺精湛高超的宫廷乐人垂涎已久，甫入长安城，便大肆劫掳乐人抢夺乐器乐谱。此后更是有数位皇帝几次三番逃离长安，都造成了大量乐人流落民间的现象：宝应二年，吐蕃攻入长安，代宗仓皇出逃；建中四年，泾原兵变爆发，德宗出逃避难；广明元年，黄巢之乱，僖宗出逃成都，长期驻留；乾宁二年，节度使混战，昭宗出逃首都；乾宁三年，因节度使李茂贞进攻长安，昭宗再次出逃避乱；天祐元年，哀帝被迫迁都，朱全忠拆毁西京长安……纵观中国古代历史，中晚唐时期皇帝的频繁出逃现象无疑是少有而罕见的，此举不光令唐朝本就不多的气数消亡得愈发快速，更使得大批宫廷之人沦落民间。那些身怀着本朝代最高技艺的乐人们为了避乱求生，大多涌入南方与西蜀一带，极大地繁荣了地方民间音乐。

有唐一代，当以西京长安与东都洛阳的音乐水准最为高超、乐人技艺最为精湛，其余地方音声较之略逊，白居易有言："浔阳地僻无音乐，终岁不闻丝竹声"，更是毫不客气地直言道："呕哑嘲哳难为听"。直到安史之乱后，地方民间音乐快速繁盛起来，各藩镇更是掌握豢养着大量乐舞与官妓女乐用来彰显声势。《旧唐书》有载：德宗贞元三年，河东节度使马燧献上《定难曲》以讨圣心；贞元十二年，昭义军节度使王虔休也有样学样地献《继天诞圣乐》来讨欢心；昭宗乾宁元年，凤翔李茂贞进京前来朝贺，带有三十名妓女献艺，于内殿中数日歌舞。 中晚唐时，各地藩镇雄踞一方，节度使们虽名为"献乐"，但此举内在无疑是示威，这些手无寸铁的乐人们成为地方藩镇炫耀武力、威吓中央的一把利匕。五代人孙光宪便曾明确道出："唐昭宗劫迁，百官荡析，名娼妓儿，皆为强诸侯有之。"可见究其原因，地方藩镇的音乐水平如此快速发展，除了割据势力的强盛，也少不了大量教坊、梨园等宫廷音乐机构乐人流散民间的缘故。如杜甫《江南逢李龟年》、卢纶《宴席赋得姚美人拍筝歌》、刘言史《赠陈长史妓女》等诗中所提到的李龟年、姚美人、陈长史之乐妓等皆曾为宫廷乐人，而上文所提到的许和子、萧炼师等教坊乐人亦在安史之乱后沦落市井。据《开元天宝遗事·歌直千金》记载，许和子因安史之乱流落民间，被一士人所得，待到士人亡故，许和子与母亲返回京师，为生存而殁入风尘卖艺，后因病而亡，临终前对母亲道："母亲的摇钱树要倒下了"。至于萧炼师虽也因战乱流散，但后被德宗找回重新召入宫中，相比起许和子倒是幸运许多。

这些乐人们将高水平的宫廷音乐技艺带入民间，极大地提高了以南方与西蜀为代表的民间地方音乐水平，为沟通宫廷与民间音乐文化及唐代音乐文化的发展做出了不可忽视的贡献。宦臣专权、藩镇割据、皇帝出逃、长安沦陷，这些政治事件虽造成了乐人流散现象，阻碍了唐代宫廷音乐的发展，却意外促成了民间音乐的蓬勃，对唐代音乐文化产生了重要影响。

3.外雇谋生

唐代教坊的外雇之业自盛唐便有初生之象，《教坊记》中明确记载善于装束、人称“卖假金贼”的庞三娘子便曾受雇于民间。可见此时的教坊乐人接受外雇之象便初露端倪，但这只是极少情况。直至安史之乱后，中晚唐到来，李唐皇室与社稷江山日渐衰微倾颓，奸宦弄权、藩镇割据，自肃宗皇帝之后君主集权愈发萎缩，宫廷各项机构——尤其是如教坊之类供帝王娱乐的机构——不得已精简压缩，教坊的开支被缩减，为求谋生坊内乐人们陆续开始了外雇之业，风尚遂涨，甚至引起了皇帝的注意。

至德二年十二月，肃宗皇帝下诏明确禁止了教坊乐人在大型祭祀典仪与宴飨外国宾客之外的场合进行商业化的外雇表演，表明了皇帝对于此举的不赞成与禁止态度。但由于皇室威严的下降与丰厚的酬劳诱惑，依旧有不少教坊乐人们铤而走险，在明令禁止的情况下仍私自前往权贵宅邸进行表演。《唐会要》载：贞元五年八月，王仕平邀请驸马郭暧等人前往自家宅邸，私自外雇教坊音声人曹自庆，于宅邸中寻欢作乐。而后皇帝听闻此事大怒，对于涉事权贵与乐人分有惩治，可见直至德宗朝，教坊乐人私自接受外雇行为仍是严令禁止的。

不过这种情况到了敬宗朝，却大大得到了改善，在京兆府的奏请下，敬宗同意“大开教坊”，以便百官雇用教坊乐人，用商业外雇得来的资金来补充教坊自身开支经费。每年的外雇高峰便是重阳、上巳两大节日，各家权贵皆以求雇到教坊乐人为自己表演为荣。而除去重阳、上巳等重大节日与大臣出领藩镇外，民间性质的庆赞也可求雇教坊乐人前来演出。但此例一开，教坊外雇之象便再也止不住了。随着李唐王朝气数渐消，各地战乱频起，皇帝们频繁出逃不仅使得教坊乐人流散四方，更令教坊商业化愈发快速，再想让教坊如同过往一般私属帝王已经是不现实的了。原本只能在宫墙中表演的教坊乐人走向市井，其接受商业外雇表演的现象变得愈加公开繁多最终达到鼎盛，顾况《李供奉弹箜篌歌》一诗中便描述了这一现象：“早晨有敕驾鸾殿，夜静遂歌明月楼。”

直至公元 907 年，唐亡。教坊音声追随着时代的发展，如同微末石子投入浩瀚浪潮般湮灭无声，悄然没入市井民间，与地方音声融合发展，并对后世音乐产生了重大影响。

三、教坊曲名分类

据唐人崔令钦《教坊记》载，唐教坊曲名目分为一般曲目与大曲，其记载且流世的一般曲目有 278 首，大曲有 46 首，共计 325 首。唐教坊一般曲目中所含杂多，来源亦广，所思所述也多有不同。自然之景、人事之情、宴飨之盛……全然皆可入歌咏之，无论风花雪月或是喜怒哀乐，皆在教坊曲中占有一席之地。然依据内容情感，笔者将其大致分为五种类别，分别为：怨苦、嬉乐、嗟叹、吟赏、褒颂。

这五类曲调所表达情感内容各不相同，自然在教坊乐中的占比也有不同，其中以“吟赏”类占比最大，“褒颂”类次之，“怨苦”与“嗟叹”类最少，两者相加也不过四十余首。而由于“吟赏”、“褒颂”二类曲调过多，且部分曲调因年代久远，文献少之又少、尚无可考，故这二类曲调无法一一详尽考证，加之其余三类诸调，皆有部分简而概之。

（一）怨苦

但凡歌曲，必然有情可抒。纵观历史，先秦之大司乐、汉之乐府、魏晋之清商署……历来宫廷音乐机构的音乐中喜怒哀乐等种种情绪皆不少见，唯独怨之曲调甚少响彻在幽深宫墙之中。作为隶属于国家与帝王的音乐机构，其音乐内容大多是歌咏太平盛世与帝王功德的，而那些表达个人情感与生活的音乐作品也普遍描绘的是贵族阶层的享乐奢靡，那些属于寻常百姓、穷苦人民的真实情感与生活往往无处寻觅。从这一点看来，唐代教坊乐便显得尤为可贵。它大胆地将底层人民的沉痛苦怨诉诸曲中、纳入宫墙，并时常在皇帝耳畔唱响。虽然相较于其他情感，怨苦之曲调并不多，但对于其本质是牢牢把控在帝王手中的私人乐队的教坊来说，这已是难得且珍贵的。

1. 宫怨

“怨苦”类教坊曲本就稀少，此类宫怨自然更少，寥寥三首而已。这些长久幽居的女子一生或囿限于陵园，或蹉跎于宫墙，消磨着青春年华直至哀怨逝去。此类题材多见于民间里巷之曲，甚少唱响于帝王耳畔，毕竟这些属于园妾宫人们的喃喃哀怨本质是对君王权威的一种抱怨与挑战。

宫怨之曲多以女子视角咏唱，写尽其一生的伶仃悲苦，令人感同身受，闻之涕泪俱下。如教坊曲名之八八的《守陵宫》，指得便是延续已久、始于汉朝的守

陵制度，即“园妾”制度。宋马永卿于著作《嬾真子》中记载：“汉时送葬之礼极厚……又以后宫守园陵，於是园妾自此始矣。后世因之，遂不復变。”这种将无子嗣、获罪的宫人遣送至皇帝陵寝侍奉的制度一直流传到唐朝，顺宗、宣宗朝皆有记载遣宫人去往诸陵寝。白居易《陵园妾》一诗中云：“忆昔宫中被妒猜，因谗得罪配陵来……山宫一闭无开日，未死此身不令出！”对于园妾们的悲惨生活，杜牧《奉陵宫人》一诗也有所描述。这些宫女妃嫔长期幽闭陵寝之中，至死方可出，其哀怨凄凉可想而知，此曲便是为其诉情之作。

同样以园妾之口诉诸怨情的还有教坊曲名之一四四，《怨陵三台》。细数唐教坊曲名与唐诗，“三台”之名不少。除《怨陵三台》外，还有《三台》、《宫中三台》、《突厥三台》等诗歌曲目。对于“三台”一名来源，众说纷纭。冯鉴《续事始》认为：汉蔡邕在三日之间游历了三台，乐府制此曲正是为了纪念此事。刘禹锡《嘉话录》中则指出“三台”为哪三台，即邺中曹公所建造的铜雀、金虎、冰井三台，至北齐皇帝高洋毁坏，重新筑造有金凤、圣应、崇光三台，高洋昏聩，常常令宫人拍手呼上台送酒，故将拍手应唱之曲命名为《三台》。可见，《三台》之曲出现最早，而后逐渐衍生出《怨陵三台》等曲目。据《乐苑》记载，唐时《三台》为羽调，则可推测《怨陵三台》或以羽调为基声，加之园妾哀怨之情而成。

至于教坊曲名之一八九的《宫人怨》，则与那些侍奉陵寝的园妾之哀怨不同，其更多指向幽居宫墙之中不得宠幸、不得放出的宫女之怨。在同代中也不乏题材相近、所叙情感相似的诗歌乐曲，如《婕妤怨》、《长信怨》、《蛾眉怨》等，而郭茂倩《乐府诗集》言明其中之四三为相和歌辞中的楚调曲，故《宫人怨》亦有可能沿用楚声，楚声哀怨凄婉，可诉哀情。

2.民怨

历代徭役赋税，皆为百姓之苦。此类教坊曲多用“月”、“兵戈”、“沙尘”、“征衣”等意象，倾诉百姓厌恶战争、渴望阖家团圆的内心愿景，歌者以戍边之人的家人、妻子的口吻，哀哀唱出，表达了对和平安乐的祈愿。

教坊曲名之七八《忆汉月》同教坊曲名之九六《怨胡天》，正是曲名三字对兴，二者皆为声诗入乐之作。《忆汉月》七言四句，相传为李绅之作，《唐声诗》则传玄宗开元天宝间人作。对于“汉月”意象一说，最初为昭君和亲时面对胡尘汉月的思乡哀怨，后逐渐衍生为久未归乡之人的怀咏故土。瘐信《怨歌行》：“胡尘几日应尽，汉月何时更圆？”可见“汉月”这一意象寄托着唐代边军久戍不归、思乡怀土的叹息与百姓们难以阖家团圆的苦怨。此曲名表意虽为戍边之人的思乡怀土之叹，然本意为抒发兵徭之苦的民怨哀恸。而《怨胡天》则为七言八句，曲名之源疑为刘商 《琴曲歌辞·胡笳十八拍》中第十拍：“憎胡地兮怨胡天”，

同指兵徭之苦。

教坊曲名之九五的《遐方怨》，曲名本意即咏叹来自僻远边疆的苦怨，最早为边地舞曲，在敦煌卷子中有此曲舞谱，讹“怨”为“远”。遐方即遐方绝域，指遥远偏僻的边疆地区，见西汉扬雄《长杨赋》云：“是以遐方疏俗，殊邻绝党之域。”此外还有《沙碛子》、《回戈子》，前者为教坊曲名之二三三，后者教坊曲名之二五三。后世南宋有词牌名《沙塞子》，又名《沙碛子》，故多认为此宋词牌名应是传自唐教坊曲名，而据任半塘《教坊记笺订》来看，《沙塞子》应为《定西番》在五代时期衍生出的别名。可见两者之间曲调颇为相似，以至于混淆误传。至于《回戈子》，“回戈”一词含有兵刃武器回库、军人解甲归田之意，虽为排解民怨、祈望和平之曲，却少见的没有大肆诉“怨”，反之另辟蹊径。后世金人《刘知远诸宫调》内收录有《回戈乐》一曲，当与此肖似。

民怨之曲中有两首以妇人视角创作、妇人口吻咏唱的作品，曲辞质朴自然，却感人至深。一是教坊曲名之九七《送征衣》，此曲之义肖似王建《送衣曲》与张籍《寄衣曲》。《送衣曲》用丈夫戍边久不归的哀怨妇人口吻，缓缓唱道：“去秋送衣渡黄河，今秋送衣上陇坂……愿身莫著裹尸归，愿妾不死长送衣。”另一首《叹疆场》则为声诗入乐之作，曲辞五言四句，亦是歌唱戍边战争之怨苦。源为佚名《杂曲歌辞·叹疆场》，全诗云：“闻道行人到，妆梳对镜台。泪痕犹尚在，笑靥自然开。”可见，亦为反战厌戍的苦怨之作。

3.兵怨

兵怨之曲同民怨肖似，但依据咏唱之人的口吻划分两类。民怨种种，以反战厌戍恶兵徭之苦为最。民怨即兵士家人妻子倾诉苦怨，兵怨则是戍边之人为自己而唱的哀歌；民怨中既有兵役，亦有徭役，二者相连紧密，但兵怨全然为对兵戈战乱的痛恨，并无徭役劳苦。

以“沙堆”、“黄沙”为意象，指代战争，是此类教坊曲中常见的创作手法，如教坊曲名之九三《卧沙堆》、九四《怨黄沙》。王翰有《凉州词二首》：“醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回？”王昌龄《从军行七首·其四》：“黄沙百战穿金甲，不破楼兰终不还。”这二句虽气势雄浑慷慨，但亦不能忽视其中的悲壮凄凉。尤其《怨黄沙》一首，以黄沙为意象，表兵戈战争之景，曲名中又有“怨”字，可见此曲不乏慨然激愤之情。

教坊曲名之一一四《羌心怨》更是指明了令兵士苦怨的战争对象，以牧羊为生的西戎人“羌”。羌族善战，同唐代军队久有摩擦，多起兵戈祸乱，唐代诗人王之涣写有《凉州词二首》，也是同此曲一般咏戍边不归之人的苦怨凄凉。而后“羌”慢慢演变为指代同唐军爆发战争、逐水草而居的胡族，“羌心”、“羌笛”

也渐渐变为描绘兵戈祸乱的苦闷之语。另有《征步郎》，声诗入乐之作，曲辞五言四句，歌唱征军服役之苦怨。源为佚名《杂曲歌辞·征步郎》，全诗云："塞外虏尘飞，频年度碛西。死生随玉剑，辛苦向金微。"[①]

以上曲名皆暗含沙场怨语，只消曲名便可知未尽的哀愁苦闷，然教坊曲名之一七二《静戎烟》则不同，似乎含有和平安泰、戎烟宁静之意，其实不然。唐人"静"、"靖"二字通用，《唐会要》有《静边引》，二者皆可佐证，此曲调之初始含义，应为戍边征人祈求愿望回归和平，早日返回故里。

宫人之哀怨、百姓之愁怨、兵士之苦怨，此三类曲名虽在唐教坊曲中占比微小，但就其表达的深层意义看来远超歌功颂德的太平之乐。它们是教坊与教坊乐人们作为沟通宫廷民间的桥梁的见证，生动地将本该隐秘的人民苦楚呈现在君王面前，侧面体现了唐代社会风气之包容开放，实在难能可贵。

（二）嬉乐

古代等级森严，草芥与贵胄之间的差距比云泥之别更甚，二者生活场景之差别可想而知。对于拥有钱财权势、生活优渥的贵族阶层来说，游赏拜谒、衣裳首饰这些寻常可见之景之物是锦上添花的乐事，也是常态。但对于底层人民来说，劳动收获得以糊口、劳作之后的小憩、耕种之外的摸鱼采莲便已是辛苦生活中的嬉游乐事了，至于太平盛世、安居乐业则更是难得的喜乐。

1. 草芥

草芥，即为底层人民。他们的乐趣与消遣很单一，也很质朴，没有王公贵族的奢华铺张与高高在上，只有切实的属于人间烟火的凡俗快乐。劳作丰收、家人团圆，虽辛苦却也自在，长久的磨难令百姓们学会如何从苦难中得到快乐与满足，所以这些乐事大多伴随着劳动产生，如收割麦谷、采桑摘果、垂钓采莲等等。

《麦秀两岐》、《锉碓子》、《拾麦子》描述的便是收割麦谷。教坊曲名之一四八的《麦秀两岐》源为"两岐歌"，可追溯至《后汉书》卷十一载：东汉张堪担任渔阳太守时，百姓安居乐业，歌曰："桑无附枝，麦穗两歧，张君为政，乐不可支。"于是，后人用"两岐歌"或"麦穗两歧"歌咏指代岁和年丰、安居乐业，至唐代，"穗"逐渐演变为"秀"，"歧"与"岐"混用，故生此名。此曲同唐代诗歌惯用格律不同，是为长短句，六仄韵，唐代中至今传世的作品有和凝依据原《麦秀两岐》曲调而填新词的《麦秀两岐·凉簟铺斑竹》。至于《锉碓子》以劳动器具为名，后世《郛》本误作"碓"为"锥"。锉碓，古时器具，《旧唐书·职官志》："凡行幸，……闲厩供锉碓、行槽。"[②] 张鷟《朝野佥载·耳

[①] 宋.郭茂倩编.《乐府诗集》[M].人民文学出版社，2010 年.

[②] 后晋.刘昫等撰.《旧唐书》[M].中华书局，1997 年.

目记》中明确指出了锉碓的用途：切脍为片、碾蒜为齑。因锉碓刀大而锋锐，后世逐渐演变为刑具，但唐代仍用以劳动。故此曲调应是百姓锉草碓米时用以自娱自乐、抒发情感的劳作歌曲。 而教坊曲名之二六七的《拾麦子》指的则是古之风俗，指提筐跟随在割麦人身后拾起落地麦子的行为，参与者大多为妇孺。清代纪昀对此言道："农家习以为俗。亦不复回顾，犹古风也。"这些老弱妇孺平时缺少生活来源，只有在劳作丰收时才能通过"拾麦"来填补家用、饱腹生活，此时对于她们来说，便是平凡又令人心酸的乐。

关于采桑摘果的，有《杨下采桑》、《生查子》、《赤枣子》三首。《杨下采桑》根源于隋代清商西曲《采桑》，演至唐代则为声诗入乐之作，五言四句辞，可见佚名作《杂曲歌辞·杨下采桑》："飞丝惹绿尘，软叶对孤轮。今朝入园去，物色强看人。"[①] 因《羯鼓录》一说将"杨"作"凉"，《洛阳伽蓝记》中亦将"杨"、"阳"、"羊"三字混作，故曲调疑为胡曲，或有胡乐元素。针对"杨下"，任半塘先生疑为述说歌咏故事之人的名字或代称。同为声诗入乐之作还有《生查子》，五言八句。曲名中的"查"有作"楂"一说，即野果。任半塘认为：此调最早始于韦应物，依据为"东坡有词《生查子》（三度别君来）一首并见于《东坡续集》中，自注道：'效韦苏州'，是其证。"[②] 此观点记录于任半塘著作《教坊记笺订》。而教坊曲名之二二九的《赤枣子》采摘的则是红枣，为歌咏采摘丰收红枣的劳作小曲，曲名由来一说取唐张祜《读曲歌》的"郎来收赤枣"诗句，时人乐工以此为灵感，故制出《赤枣子》一曲。实则早在张祜之前，崔令钦《教坊记》已有此曲名，此外《词律》卷一录有此调。

鱼儿逍遥自在，水波无拘无束，描绘歌咏渔父渔女之乐的题材历来不鲜，唐教坊自然不能免俗。教坊曲名之一六六《渔父引》即为声诗入乐之作，曲辞七言四句。夏敬观《词调溯源》中曾误将《渔父引》中的"引"字删去，错称《渔父》，二者其实为一。原歌辞已佚失，后世李煜、赵孟頫作有相近《渔父词》，分别为："一棹春风一叶舟，一纶茧缕一轻钩。花满渚，酒满瓯，万顷波中得自由。"；"渺渺烟波一叶舟，西风木落五湖秋，盟鸥鹭，傲王侯，管甚鲈鱼不上钩。"两者皆言及渔父的自由快活，草芥之乐，不外如是。与其同歌渔父的还有《鱼歌子》、《水沽子》。其中《鱼歌子》与《渔父引》渊源颇深，五代以后又名《渔歌子》，故夏敬观《词调溯源》中将二者混淆，记载为《渔父》，等同《渔父引》，但据崔令钦《教坊记》将两曲名分陈而列，想必定不会同调同辞，实为讹误。然而后世依旧将两曲名混淆，可见其歌咏内容与表达情感极为相似，应皆以抒发渔父的自在快活为主。至于《水沽子》，在《乐府诗集》中一说为《水鼓子》，杨慎《诗话》中称《水鼓子》转为后世词牌《渔家傲》，其意应肖似上述《渔父引》、《鱼

[①] 宋.郭茂倩编.《乐府诗集》[M].人民文学出版社，2010 年.

[②] 任半塘.《教坊记笺订》[M].江苏：凤凰出版社，2013 年.

歌子》。

教坊曲名之二四四《采莲子》与二五五《摸鱼子》，其倾诉乐情的口吻由渔父转为少女、小儿。《采莲子》之类的题材并不少见，早在六朝乐府（即东吴、东晋、南朝宋、齐、梁、陈）中便有许多关于“采莲”的曲调，如《采莲曲》、《江南可采莲》、《采莲童曲》等。唐教坊下辖清商乐，这首《采莲子》或许便脱胎于此。“采莲”题材最早只歌咏采莲劳作时的稚趣可爱与采莲女的欢歌笑语，自中唐后，逐渐演变为表达采莲女羞涩爱意的恋曲。但《教坊记》作者崔令钦为盛唐人，中唐后衍生出的爱情含义尚未诞生，此时应多为表现底层人民的生活乐趣。北宋有词牌《摸鱼儿》，又名《摸鱼子》，便是依据唐时教坊的旧谱而制成。万树《词律》卷十九：“《摸鱼儿》调最幽咽可听，然平仄一乱，便风味全减。”可见这首民间捕鱼时的自娱歌曲旋律动人，拥有较高的艺术性。

另有表达民间摆渡舟楫之人生活乐趣之曲调的《拨棹子》。此曲调可能源于民间棹歌，见《三辅黄图》卷四中记载：汉代武帝元狩四年时有昆明池，池中有龙首船，武帝常命令宫女于池中泛舟，张开有凤凰装饰的华盖，建起华丽高耸的旗帜，为此作了一首棹歌，并用鼓吹伴奏演唱。并注解道：“棹歌，棹发歌也。又曰棹歌，讴舟人歌也。”

在草芥之乐中，有一曲名《得蓬子》来历较为复杂难辨，记载稀少。曲名相似者有《得体歌》、《得鞴歌》、《得鞴子》、《得宝歌》、《得宝子》 。“子”为小曲，与“歌”同义，而唐代古音中的“蓬”、“体”、“鞴”三字字音极近，疑为混淆。《得体歌》 为劳夫自娱自乐的劳作俚曲，在江淮租庸转运使韦坚手中填新词，摇身一变为表现百姓富足、讨好玄宗的《得宝歌》，玄宗听后大悦，以其灵感创作《得宝子》。另有一说，据《乐府杂录》载:《得宝歌》又名为《得宝子》 ,也可称之为《得鞴子》。源于唐明皇将道号太真的杨妃接入宫中后,喜不自胜，对后宫之人道:“予得杨氏,如得至宝。”乐府遂作此曲。 可以看出，《得体歌》、《得鞴歌》、《得鞴子》、《得宝歌》、《得宝子》 这几首曲调无限相近。又依唐代古音可得，《得蓬子》有可能为别名或误记，但其本义究竟为何无从可知，故依据初始《得体歌》的自娱自乐与劳作收获之义划为草芥百姓的嬉游消遣之乐。

2.贵胄

贵胄之乐，多种多样，同底层人民那些平凡又心酸的嬉游乐事相比，他们的快乐更奢靡铺张，令人难以想象。依照性别不同，这些权贵也有着特殊的享乐手段：对于贵族妇女来说，她们的快乐是绫罗绸缎，是珠光宝翠，也是掷果投钱；而贵族士子的快乐是放鹰纵马，是拜谒金门；更有不限性别的游春泛舟、曲水流

觞。

《红罗袄》、《剪春罗》、《罗裙带》、《同心结》皆指锦衣。罗，属丝织品，质地轻软，只有富贵人家的妇女才能穿得起；底层百姓则多穿便宜耐磨的麻、毛织品。《红罗袄》曲调借衣裙表现贵族妇女们的生活情趣，《填词名解》指出其为大石调（又名大食调），即太簇商调。《剪春罗》指的是贵族女子春日娱乐活动，《全唐文》载有这一盛行在贵族妇女中的风尚："或雕金缕玉，采六合之奇珍；或剪罗裁红，饰三春之草木。"以昂贵的丝织品去装饰花木，可见奢侈。后人亦有诗句描写此风尚："待到百花零落尽，从头子细剪春罗。"从李贺《神仙曲》中"春罗翦字邀王母，共宴红楼最深处。"这一句来看，或也有可能只是单纯指剪裁罗衣。

至于教坊曲名之一〇四《罗裙带》、一〇五《同心结》，二曲名皆嵌入唐人李群玉《赠琵琶妓》中"一双裙带同心结，早寄黄鹂孤雁儿"句，颇为精妙有趣。其中"裙带"即《罗裙带》，"同心结"便指教坊曲《同心结》。绫罗绸缎，可不是寻常百姓能穿着的衣物布料；宴饮赏乐、以诗赠妓也不是寻常百姓能接触到的乐事。除李群玉外，诗仙李白也有诗句"横垂宝幄同心结，半拂琼筵苏合香"嵌有教坊曲名《同心结》。

教坊曲名之一五一《玉搔头》、二二五《绿钿子》则用贵族妇女佩戴的珠翠首饰为曲名。玉搔头，即玉簪，古代饰品。得名源于《西京杂记》卷二： 武帝见李夫人，从其秀发中取玉簪搔头。自此后宫上行下效，皆用玉簪搔头，玉价由此陡升。郑燮《扬州》诗云："借问累累荒冢畔，几人耕出玉搔头。"可见玉搔头并不是寻常或小富之家可以用的。而"钿"为古时女子的一种首饰，然"绿钿"有可能是绿色的饰品，亦有可能指一种较昂贵的涂料。典籍载：李煜曾用"绿钿"刷槅眼，再用红罗等昂贵织物装饰，种下梅花。然无论是首饰还是涂料，皆属贵族方可使用之物，当为贵胄之乐。《绿钿子》此曲可能源自大曲《绿钿》。

贵族妇女所有的消遣与享乐手段中，最能体现铺张浪费的当为教坊曲名之五八《摘得新》与二二六《金钱子》。宫廷嫔妃以掷果投钱为游戏，在底层人民挣扎于饥寒温饱与分文铜钱中时，这些浪费粮食蔬果的行为却是她们日常生活中最普通的娱乐手段，实在令人愤慨。王建有《宫词》一诗云："众里遥抛新摘子，在前收得便承恩。"王涯《宫词》亦云如此，故二诗可证《摘得新》中"摘得"的便是新鲜果实，开元年间宫廷中常有抛掷新摘果实之嬉戏，以粮食蔬果为娱乐，自然不是仍挣扎在温饱中的寻常百姓可消受得起的。而《开天遗事》中记载了曲名《金钱子》的娱乐手段：每逢春日，内廷嫔妃便会三五成群地进行一种投掷金钱的游戏供消磨时光。赵光远有诗"斜指瑶阶笑打钱"一句便指得此事。此游戏于开元天宝年间内廷妃子中极为盛行，以金钱为戏，平常人家怎能负担得起？朱门酒肉臭，令人慨叹。

贵族士子以放鹰纵马、拜谒金门为人生乐事，即为《放鹰乐》、《谒金门》、《儒士谒金门》、《武士朝金阙》。教坊曲名之一五《放鹰乐》为玄宗年间制曲，描述玄宗皇帝于御苑放鹰鸟嬉游狩猎之事，《羯鼓录》中载此曲调为太簇商调，有《放鹘乐》与其肖似，所描述内容大抵相同。玄宗时申王有高丽赤鹰一只，岐王有北山黄鹘一只，这两只猛禽绝非凡类，飞行姿势翩然矫健，玄宗甚是喜爱，因此每每遇到狩猎，必要将这两只猛禽放置于驾前，令二禽鸟决出胜负。这曲名中一“鹰”一“鹘”两只猛禽，指得正是申王岐王的爱宠，故时人有诗“赤鹰黄鹘云中来”一句描述此事。

而《谒金门》、《儒士谒金门》、《武士朝金阙》这三首曲名实为同根同源，分别描绘了羽士、儒士、武士三类不同人群拜谒君王、待诏金门的场景乐事。曲名中“金门”亦作“金阙”，其典故源于“金门待诏”，即汉武帝时将西域大宛马铜像立于皇宫鲁班门外，改称金马门，有著名文士东方朔、扬雄、公孙弘等曾待诏金马门， 故曲调本意即咏面见君王之荣事。敦煌曲子词存四首《谒金门》次调，“开于阗”一首歌颂将帅英伟与武功，“常伏气”一首有“远谒金门朝帝美”，当为创调之作。值得注意的是，因东方朔酒后作歌：“陆沉于俗，避世金马门”，因此金马门既是待诏之所，也是羽士避世之处。故《谒金门》描绘的主人翁应为羽士，与后两首不同。崔令钦将三者分列，可推测除主体与歌辞不同外，曲调本身应亦有变化，故疑为次曲或变体。

至于泛舟游春之乐，教坊乐中着墨甚多，如教坊曲名之一二《泛舟乐》、二四《泛龙舟》、二五《泛玉池》、一九三《泛涛溪》、一五七《游春苑》、一九八《游春梦》。其中《泛舟乐》或与《泛玉池》、《龙飞乐》、《龙池乐》有所关联。唐人杜佑《通典》载：“……中宗末年，泛舟池内。玄宗正位，以宅为宫，池水逾大，弥漫数里，为此乐而歌其祥也。”[①] 可见《泛舟乐》是帝王行乐时突发灵感而诞生的曲调，而《龙池乐》、《龙飞乐》更偏重“祥瑞”这一指向，故归为功德颂，则《泛舟乐》偏重游乐嬉戏，归为贵胄之乐。《泛玉池》指的则是玄宗杨妃骊山泛池轶事，见于《华清汤池记》：玄宗皇帝行幸华清宫，内里汤池制作得精致美丽，装饰着安禄山献上的雕刻成了鱼龙凫雁模样的玉石，还有各色精致的石梁与石莲花。玄宗喜爱非常，时时前往其间，泛小舟于上，以供嬉游享乐。众多描绘泛舟乐事之曲中，有一首原是隋代旧曲，即《泛龙舟》。见《隋书 •音乐志》载：“（炀帝）令乐正白明达造新声，创《万岁乐》……《泛龙舟》及《十二时》等曲。”[②] 炀帝命乐正创作的这些曲调主旨皆为表达帝王奢靡华丽的享乐生活，并将《泛龙舟》归入龟兹乐之列，或许此曲调中融合了龟兹胡乐的元素，但唐史皆将其列入清曲之中，可见隋唐二史中必有一疑误之处。然而无论何种，

[①] 唐.杜佑.《通典.乐典》[M].卷一百四十四.北京：中华书局，2003 年.

[②] 唐.魏征.《隋书》[M].中华书局，1982 年.

此曲调是为表达贵胄娱乐生活之义确切无疑。

《游春苑》、《游春梦》所描绘的游春乐事见于《新唐书》：太宗皇帝曾同侍从臣子们泛舟春苑，苑中有池，池中有鸟，风光迤逦，太宗诏在座臣子以景作咏，命阎立本作画，后乐工据美景轶事制乐，《游春苑》由此而来。至于众人所“游”之苑究竟为何苑，尚不得知。二者皆是游春赏景的娱乐之作。另有一首《滻水吟》则指贵胄们的风雅之乐事，为教坊曲名之一五〇。曲名源自流经长安城的滻水之地，此地风光宜人，自初唐以来京都士女贵胄多来此宴会游乐，行流觞曲水之雅兴。此曲调便歌咏其事。

3.笙歌

此类作品多以声律乐器之名或笙歌乐舞之场面入乐，以表现乐舞的悠扬动人与热闹欢愉的气氛。笙歌乐舞是权贵阶级中极为常见流行的享乐手段，但这并不意味着平民百姓便与其无缘，如《踏缭歌》、《八拍蛮》等便脱胎于民间歌曲与舞蹈，《苏莫遮》、《带竿子》等泼寒胡戏、戴竿更是风靡民间备受百姓们的喜爱。各色各式的乐舞种类侧面展现了盛唐之下那片璀璨耀目的音乐艺术之星穹，正是国力的强大、社会的稳定、文化的包容等种种因素共同孕育出了这些笙歌乐舞。它们是盛唐治世的一段缩影，也是最后一片繁华，在无限的太平粉饰之下是暗涌的浪潮，即将吞没那朵最美最艳的盛唐牡丹。

教坊曲名之八六《八拍蛮》、二一四《八拍子》、二一七《十拍子》，皆是以节拍为名入乐，三者颇有相似。《八拍蛮》于后世衍为词牌名，宋词牌以五代人孙光宪之词为正体，而五代曲子词大多沿袭唐教坊曲未改。《钦定词谱》载：“孙光宪词，所咏俱越中事，或即八拍之蛮歌也。”此越中指得便是春秋时期越国疆域，现如今的江浙一带与安徽南部、江西东部一带，那时的南部正是被称作“蛮”，其曲名由来便应源于此，故《八拍蛮》应为歌咏南方八拍民歌。虽与《八拍蛮》曲名相似，但《八拍子》、《十拍子》应歌咏的是中原本地之曲，故二者按照“蛮”、“子”二字相区分，一为南蛮之曲，一为中土小调。任半塘在其著作《教坊记笺订》中道：“《八拍蛮》、《十拍子》等均反映唐时小曲节拍之普通情形。”[①] 另后世词牌名《破阵子》于五代时，有别名为《十拍子》，但同唐教坊曲《十拍子》实属两曲，不可混为一谈。

以声律、曲调之名入乐，也不少见。如教坊曲名之二六三《队踏子》便是队舞中所用曲调；二二〇《吴吟子》中的“吴吟”二字为曾盛行一时的古调吴声，李白有“昨夜谁为吴会吟？”白居易有“吴吟诗送暖寒杯。”可以佐证。《黄钟乐》、《大吕子》、《引角子》三曲皆为古时声律之名入乐。黄钟，十二律之一，

[①] 任半塘.《教坊记笺订》[M].江苏：凤凰出版社，2013 年.

属宫调。大吕，亦为十二律之一。自古时便有“演奏黄钟之律，歌唱大吕之律，舞云门大卷，用以祭祀天神”的说法，可见黄钟大吕之音庄严宏大、端正肃穆，入乐自然不罕见。

以乐器名入乐者，有教坊曲名之一三六《曲玉管》、一八四《七星管》、二七三《嵇琴子》。明皇爱乐亦善乐，据记载安禄山便曾献乐器乐谱数次，于范阳进献之物中便含有数百只白玉箫管，全部陈放于梨园。白玉质地温润优良，箫管制作技艺精湛，所演奏出的声音缥缈美妙如同仙乐，深得明皇喜爱，故乐工制乐以为纪念，便是《曲玉管》。另有《乐章集》将宋同名词牌列为大石调。《七星管》肖似《曲玉管》，同源于管类乐器之名，据《乐书》卷一四八载：“唐之七星管，古之长笛也，…横吹，旁有一孔系粘竹膜者，籍共鸣而助声…”[①] 可见七星管为古横吹乐器，有七窍孔，有一窍为助声孔，孔上贴有薄薄的竹膜，七星管管身形状细长，肖似篪，是当时颇为流行的乐器，有顾况作《七星管歌》。至于《嵇琴子》，可见宋高承《事物纪原》载：“或曰嵇琴，嵇康所制，故名嵇琴。”《新唐书》中则记载嵇琴于唐代拥有着同琵琶一样的别称，即“秦汉子”。

教坊曲名之四六《隔帘听》指得便是堂下演奏，堂上隔帘欣赏的表演场面。《代国长公主碑》墓志铭上书：“至于箜篌、笛、琴、挡琵琶、七弦、阮成、筝，隔帘听之”，曲名或源于此。唐人王建有《霓裳》一诗：“遥教合上隔帘听”诗句中暗嵌曲名。而后此曲传至宋时渐渐衍为词牌名，为柳永记录于《乐章集》中，属林钟商调，故推测唐曲调相差应不甚远。教坊曲名之一〇二《扫市舞》虽曲名带“舞”，但“扫市”二字究竟何意却不可知，或是一类系统完整的乐舞？或是只单纯为名？沈括曾记载宋人潘阆有同名词作：“出砒霜，价钱可。赢得拨灰兼弄火。畅杀我。”这首又名《扫市歌》、《扫市词》的曲调据传唐人杨虞卿常在醉酒后高歌，白居易对此曾道：“何日重闻《扫市歌》？”指得便是杨师皋此事。

此外，还有《缭踏歌》、《团乱旋》、《西河剑器》、《苏莫遮》、《拂霓裳》、《柘枝引》等曲名，同源于唐代风行一时的乐舞。《缭踏歌》歌咏踏歌之曲，据《填词名解》记载：早在汉代，宫女们在十月十五日相约手臂相连、足部踏地击节，歌唱《赤凤凰来》，这便是踏歌的初始。古时有清商乐名为《蹋铜蹄》，唐乐也有众多踏歌，诸如《缭踏歌》、《踏金莲》、及《踏歌行》之类。可见《缭踏歌》应为“踏歌”这一古老舞曲的衍生变体。踏歌，即按乐曲节奏踏地为节拍、应节拍而舞的简单舞蹈，多应用于欢庆的宴会之中。这种舞蹈上至权贵下至百姓，不分阶级与性别，皆极为盛行喜爱。教坊曲《团乱旋》于《乐府杂录》中可见：“软舞曲有凉州、绿腰、苏合香、屈柘、团圆旋、甘州等。”[②] 下有注道：“《团圆旋》作《团乳旋》。”这三曲名看似不同，实则为一曲调，只是别称而已。段

[①] 宋.陈旸.《乐书》，《中华礼藏·礼乐卷》[M].浙江大学出版社，2016 年.

[②] 唐.崔令钦、段安节等.《教坊记（外三种）·乐府杂录》[M].中华书局，2012 年.

安节将其列为软舞曲，另又作《团圞旋》。

教坊曲名之一四三《西河剑器》有相似曲名《剑器子》，二者之间的关联应肖似《师子》与《西河师子》等，为西凉之地变曲，由中原之曲入西凉乐，故名头冠以“西河”二字。针对“剑器”二字，《郛》、《史》等后世诸本皆将“器”作“气”字，然应为讹误。依据见于杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》诗中有“昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方”一句，另在序中自言道：“开元三载，余尚童稚，记于郾城观公孙氏，舞剑器浑脱，……昔者吴人张旭，善草书帖，数常于邺县见公孙大娘舞西河剑器，自此草书长进…”由此可知，公孙大娘及其众多弟子皆为剑器舞者，并善舞《剑器浑脱》与《西河剑器》。《乐书》载：“唐自天后末年《剑器》入《浑脱》，是为犯声之始。”[①] 并指出了《剑器》为宫调，《浑脱》为角调。如同《剑器浑脱》一般，《西河剑器》也是两种本全然不相干的乐曲舞曲之融合产物，是中原舞曲同西凉音乐结合交融的成果。 关于舞者姿态，一说独舞，由女伎着雄装，和金鼓激烈之声，姿容顿挫妍妙；另一说队舞，军伎手持武器旗帜等物，表现杀敌对阵之象，鼓声与吼声相应和，雄壮英武。然无论何种，既能有“来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光”之赞誉，可见皆是健舞之高妙者。

同样堪为乐舞中高妙者的《苏莫遮》又名《苏幕遮》、《苏摩遮》，源于胡乐，本为“泼寒胡戏”。“泼寒胡戏”又有《浑脱》之名，可见《浑脱》与《苏莫遮》应为同源。《旧唐书》载：自则天末年，每至冬季，宫内广场上便要演出泼寒胡戏，中宗常常登临御楼观看演出，可见对此喜爱非常。《新唐书》中则记载了一段并州清源尉吕元泰对中宗书的劝谏：“比见坊邑相率为浑脱队，骏马胡服，名曰‘苏莫遮’。旗鼓相当，军阵势也；腾逐喧噪，战争象也……胡服相欢，非雅乐也；‘浑脱’为号，非美名也。”[②] 故此曲调初唐曾盛行一时，直至百官劝谏为“胡虏之俗”才慢慢沉寂，而后玄宗朝甚至明令禁止演出。“浑脱”是胡语“囊袋”的意思，即用牛羊皮制成的用以盛水或奶的胡族工具；“泼寒胡戏”正是因跳舞时舞者用此工具盛水泼洒，得名《浑脱》，舞者为使冷水不洒到脸上而头戴涂了油的皮帽，胡语便是“苏幕遮”。据《唐会要》卷三十三记载，起初《苏莫遮》有不同的三调，分为沙陀调、金风调、水调；至天宝年间将沙陀调《苏莫遮》改名为《万宇清》，金风调改为《感皇恩》（与教坊曲名《感皇恩》无关，同名异调而已），水调未变。关于曲辞，为七言四句声诗，可见玄宗朝宰相张说有《苏莫遮》五首。

而《带竿子》曲名中“带”同“戴”，或是表演戴竿时所唱，或是歌咏戴竿盛行风靡的胜状。戴竿，散乐百戏之一，又有“竿木”一称。此技艺起源甚早，

[①] 宋.陈旸.《乐书》，《中华礼藏·礼乐卷》[M].浙江大学出版社，2016 年.

[②] 宋.欧阳修、宋祁.《新唐书》[M].中华书局，1986 年.

于汉时称为“寻橦”，即一人手持或头顶长竿，另有数人缘竿而上的杂技表演，张衡《西京赋》中有“都卢寻橦”一说。至隋仍存，表演模式未变，仍是二人戴竿，在竿上舞蹈腾跃的杂技演出。入唐后更是盛况空前，教坊中有专门的表演技艺之人，如竿木侯氏等，且此时的戴竿戏经过几代的表演精进，已到达了最为鼎盛的时期，其技艺之高超精妙有王邕作赋赞美：“或暂留以头挂，又却倚而扇连。蹑足皆安，象高梧之凤集；随形便跃, 奋乔木之莺迁。”更是用“电激”、“风旋”等词语来形容表演之人动作的迅捷快速、干净有力。另有清人孙涛《全唐诗话续编》中“玄宗”一条描述记载了唐代戴竿表演的场景：明皇登临勤政楼观看教坊王大娘所表演的戴竿，其在百尺竿木上装饰有如同瀛洲、方丈般的仙境木山，木山中有小儿手持绛节来回出入嬉闹，并不停歇地舞蹈。可见技艺高妙，盛况空前。

教坊曲名之一九一《拂霓裳》、一九九《柘枝引》应源于大曲。王灼《碧鸡漫志》载《拂霓裳》为般涉调，任半塘著作《教坊记笺订》中写道：“或因《霓裳》舞内参用《拂舞》而得名。拂，麈尾也。”[①] 而曲名中“霓裳”或可指飘逸的舞衣与《霓裳羽衣舞》。此曲名曲调沿袭至宋，仍极为盛行，据《宋史·乐志》载，以至于宫廷内女子舞队中专门有拂霓裳一队。《柘枝引》则出于教坊大曲《柘枝》，曲名中的“引”代表唐代大曲中的散序，即现如今的序曲。而“柘枝”一称则源于西域，《新唐书·石国传》载：“石，或曰柘支，曰柘折，曰赭时，汉大宛北鄙也。去京师九千里……王姓石，治柘折城。”[②] 可见“赭时”、“柘折”等别名皆为我国古代文献对西域石国的记载，而《柘枝》、《柘枝引》、《屈柘》等曲应源于此国。段安节在《乐府杂录》中列举了唐代两类舞曲中的众多代表之作，其中健舞曲有《柘枝》，软舞曲有《屈柘》，可见此国颇为擅长歌舞技艺。任半塘认为《屈柘》应是商调，曲辞为五言八句声诗体；《柘枝》羽调，曲辞为五言六句声诗体，而出于其中的《柘枝引》也理应相差不远。另《柘枝》一曲极为盛行且流传亦久，乃至宋代有专门的小儿舞队，帽施金铃，相对而舞。

此类曲名中颇为有趣的当属《上韵》、《中韵》、《下韵》三首。这三曲名相似，应同源。任半塘认为此三曲或为琴曲，而常任侠则认为应是《怨陵三台》、《三台》之类杂曲中的三种曲式结构，后因篇幅过大而拆分演变至各成一曲。但究竟如何学界并无成说，存疑。另关于笙歌乐舞之曲还有《天外闻》、《掺弄》、《南歌子》、《化生子》四首，记载甚少，不赘述。

[①] 任半塘.《教坊记笺订》[M].江苏：凤凰出版社，2013 年.

[②] 宋.欧阳修、宋祁.《新唐书》[M].中华书局，1986 年.

（三）嗟叹

“嗟叹”类作品的描绘对象与主题是各不相同的，故此类别下的曲名情感也是纷繁的，既有对古时人与事的惋叹，也有对当下时事的怅叹，亦有思乡思国的个人忧叹。这一部分情感在教坊作品中占比较少，本质是皇帝私人乐队的教坊显然娱乐性更重，为迎合皇帝喜好，“嗟叹”类曲调也多为怀古思乡之叹，少有对时局社稷的评议与叹息，由此更显示出“怨苦”和部分“嗟叹”类曲调的难得与珍贵。

1. 怀古

既名怀古，曲中叹得便是前朝与先杰之事。教坊曲名之九〇《虞美人》当指虞姬。此曲调始词见敦煌曲子词，于唐代颇为盛行，前后段结句为七三句式，与五代顾复六首相同。唐教坊曲渐散民间后演化为宋词牌，《词谱》列七体，当以李煜为正体，即宋人通用者。关于曲调，据《碧鸡漫志》载有三种：分别为中吕调、中吕宫、到了近世又转为黄钟宫。后人元高拭对此注解为“南吕调”。而“虞美人”之名的由来，则众说纷纭，不过倒以虞姬一说最广为流传。虞美人，即虞姬别称，西楚霸王项羽之姬妾，深受宠爱故常随军出征。汉兵围垓下，穷途末路时项羽夜起饮帐中，慷慨悲歌；虞姬以歌和之，以剑舞之。此外，“虞美人”又为草名，传说此花闻《虞美人》曲便花枝舞动、欣欣荣然。王灼《碧鸡漫志》卷四：“《虞美人》，《脞说》称起于项籍‘虞兮’之歌。予谓后世以此命名可也，曲起于唐时，非也。”[①] 另有夫人魏氏所作的《虞美人草行》一诗，诗中生动地描述了三军兵败，帷幕中佳人独坐，后为夫君舞剑自刎，香魂消散血溅芳草的故事，应是描述或脱胎于霸王别姬之典故。

教坊曲名之一〇〇《阮郎迷》曲名源于唐代女道士李冶《送阎二十六赴剡县》一诗有“莫学阮郎迷”一句。阮郎这一典故源于汉，事见《太平御览》卷四一：汉明帝永平五年，会稽郡剡县阮肇与友人刘晨一同前往天台山采药，途中偶遇两位丽质仙女，阮肇二人被邀至家中招为婿。阮郎本指的是阮肇，后以其名借指同仙质佳人结下姻缘的男子。同样出自汉代典故的曲名还有《牧羊怨》，此曲调咏苏武被扣留匈奴十九年持节未变之事。《长安古乐》谱现存抄本中便记载着《牧羊怨》一曲，但其上述为北方蒙古族之乐。唐代所指的北方蒙古族正是苏武曾在的匈奴之地，可见《牧羊怨》一曲最早应为匈奴人歌颂苏武高节大义之作，而后口耳相传下流入唐土，变为教坊曲《牧羊怨》。

此类曲名下所怀年代最早者，应是《水仙子》，即歌咏舜帝二妃子（即娥皇女英）之作。相传舜在南方巡视途中死于苍梧，二妃得知舜帝亡后，前往九嶷山

[①] 南宋.王灼.《碧鸡漫志校正》[M]. 巴蜀书社，2000 年.

下抱竹痛哭，泪染青竹，泪尽而亡，化身湘水之神。据此典故还有琴曲《水仙操》，唐代还有《凌波神》。《唐会要》载林钟商调与南吕商调都有《凌波神》一曲，且据《开元天宝遗事》称，与《凌波神》相似者还有一《凌波曲》，此曲乃玄宗梦池中有龙女而作，唐代著名乐伎谢阿蛮因善舞此曲而闻名。但《凌波曲》、《凌波神》乃至《水仙子》究竟是何关系却因为年代太过久远而无从得知。

而教坊曲名之一九五《广陵散》、二〇三《兰陵王》同上述曲名不同，不表悲戚，反添苍凉杀伐之气。教坊曲《广陵散》据琴曲《广陵散》而生，这首又名《广陵止息》的琴曲即古时旧曲《聂政刺韩傀曲》，竹林七贤之一的叔夜以善弹此曲著称。据载嵇康刑前仍从容不迫、风骨铮铮，索琴弹奏后慨然长叹："《广陵散》于今绝矣！"可见风骨。据《神奇秘谱》，此曲调谱中有关于"刺韩"、"冲冠"、"报剑"等内容的文字标题，故可确定为"聂政刺韩"之事，但针对详细的描述内容说法有二：一为聂政为父报仇刺杀韩王之事；另有一说为聂政报严仲子知遇之恩，替恩人刺杀韩国宰相侠累的故事。然无论何种，此曲调艺术性、思想性都极高，充满一股愤慨不屈的浩然之气，正所谓"纷披灿烂，戈矛纵横"。这首化自于此的教坊曲也应有一股同宗同源且无尽相似的戈矛杀伐之气与慷慨苍凉之意。

《兰陵王》曲名源于北齐皇族高氏长恭，封兰陵王，与敌国交战时因貌若好女而戴上假面出阵，勇冠三军大溃周师的轶事。曲调源头则为《兰陵王入阵曲》，即北齐军民为歌咏其勇武而作。教坊乐沦散后，宋人据旧曲制新声，大多遵循原调，对于此，王灼《碧鸡漫志》卷四载：越调《兰陵王》曲式共有三段二十四拍，应是沿袭自旧《兰陵王》曲调。此曲声犯正宫，管色用大凡字、大一字、勾字，因此又名大犯。据记载，此曲愈演奏至高潮，其声调愈发激越，以至于只有教坊中技艺纯熟的老笛师才能跟得上唱歌之人的节奏与气势。《乐府杂录》中对表演人员的服装也有记载，他们穿着紫色衣裳、佩金质腰饰、手执鞭子，共同歌唱。

在怀古曲中有《别赵十》、《忆赵十》一对曲名，记载稀少且颇有渊源。曲名中的"赵十"究竟为何人尚不可知，据文献记载有关"赵十"者曲调为三，即《别赵十》、《忆赵十》、《哭赵十》。这三首曲调究竟是什么关系，是三者合为一组曲？或是分属描绘不同心境？或是如同任半塘先生猜测的那样"别后乃忆，忆而复哭"？尚不明确，但能确定的是其原为民间之曲，后掺胡夷之声。龙榆生在《词体之演进》讨论"花间词"僻俗趋雅这一进程中明确指出《别赵十》、《忆赵十》等唐教坊曲为胡夷里巷之曲，故后世《花间集》筛去未用。《太平广记》中记载：拍弹起始于李可及，至懿宗朝更有名为《别赵十》、《哭赵十》的恩泽曲子。可见此曲调应为拍弹之曲，由乐工李可及首创或初改。至于拍弹的产生，《事文类聚》中记道：明皇尤为喜爱蛮夷胡曲，在百姓间也掀起了演奏胡曲的风尚，时人不乏才华横溢之士，依据乐工演奏的拍弹声，加上长短不同的曲辞，

随着弹奏而演唱。

2.时事

时事之作多以地名为曲名，如《望江南》、《梦江南》、《胡渭州》、《镇西乐》、《酒泉子》、《甘州子》等。

教坊曲名之四九《望江南》与一七〇《梦江南》二曲名肖似，在《乐府杂录》中段安节将《望江南》别称《梦江南》，两者疑为一调。但段安节为晚唐人，其所书所列之情形应为晚唐时情形，崔令钦将二曲调分列，应为不同两调。参考上文曲名《忆赵十》、《别赵十》，《梦江南》、《望江南》二曲调之关系或许疑为此二者之关系。关于《望江南》，此曲调源头有两种说法：一为汉魏相和曲之遗声；二为唐代宰相李德裕为悼念故去的爱妾谢秋娘所创作。针对第一种说法，相和曲中不乏同题者，如《江南曲》、《江南弄》、《江南思》等。《乐府解题》载："《江南》古词，盖美芳辰丽景，嬉游得时。"而第二种说法，见唐人段安节《乐府杂录》中记载：《望江南》最初名为《谢秋娘》，由李太尉镇守江南时所作，为的是悼念自己早亡的爱妾谢秋娘，后更改为现在的名字。然无论源于何种，此曲调为"叹"无疑，一者为对美景芳辰之叹，此"叹"为赞叹、叹赏；另一者为对佳人逝去之叹，此"叹"为叹惋、叹憾。

唐代有两地名渭州，一地属关内，一地属陇右。陇右渭州有曲调传入教坊，为区别两地之名，又因陇右靠近边地，故名《胡渭州》以区别开来。此曲调层颇为盛行，《太平广记》描述道："天宝中，乐人及闾巷好唱《胡渭州》，以《回纥》为破。"破，是唐代大曲的基本结构之一，此部分以舞蹈为主。然而崔令钦笔下的《胡渭州》并非大曲，怎会有大曲的结构？若不是《太平广记》讹误，便是《胡渭州》脱胎于大曲《大渭州》，故基本构造相似却篇幅短小。对此，《新唐书·吐蕃传》载："又奏《胡渭》、《録要》杂曲。"可见《胡渭州》列入杂曲，因此并不属于大曲，故曲中有破的曲式结构一说应为《太平广记》之讹误。但《胡渭州》亦确实由大曲《大渭州》演化而成，于《碧鸡漫志》可考。

此类曲名下有三首同源边地，分别为教坊曲名之二三四《酒泉子》、二四〇《甘州子》、二四三《北庭子》，皆是以边地为名的抒发叹咏之作。东汉应劭《地理风俗记》记载因酒泉郡内水源甘醇如美酒，故名为酒泉。《填词名解》："郭弘好饮，尝曰：'得封酒泉郡，实出望外。'词名取此，曰'酒泉子'。"[①] 此曲调应为平调，源见敦煌词于调名下注"平"字。此外，敦煌曲有《酒泉子》三首，辞中有"每见惶惶，队队雄军惊御辇"，"争奈失计无投窜"等语，正是描述藩镇群雄并起之事，可见后期《酒泉子》已由叹咏酒泉地名转变为哀叹京师沦

[①] 清.毛先舒《填词名解》，见清.纪昀编纂.《四库全书》[M].辽海出版社，2016 年.

陷、帝王出逃的悲恸之作。敦煌卷子《茶酒赋》：“国家音乐，本为酒泉。”疑另有《酒泉》大曲。

此三首曲名皆有同名或肖似大曲，疑脱胎于大曲之中。《甘州子》或出自大曲《甘州》，此大曲同样录于崔令钦《教坊记》中，属羽调。而王灼在《碧鸡漫志》中也证明了这一点，《甘州子》是由大曲《甘州》摘遍单行、独立出来的。然而后人诸如张唐英、吴任臣之流皆认为《甘州子》乃五代后蜀王衍自制之曲调。但据崔令钦为开元天宝年间人，其记录之曲名远远早于王衍诞生之年份（公元899年），如此看来若不是后人讹误，便是王衍自制曲为同名异调。另《北庭子》疑出于大曲《北庭伊州》，即大曲《伊州》，见录于《教坊记》。北庭为唐代西天山以北地区，设有北庭都护府，区域辽阔，其曲调亦为胡声。此外，日本有《北庭乐》，或源于教坊曲，并将其同《伊州》、《凉州》三者混为一曲，或为变体，或为讹误。

《镇西乐》与《镇西子》都采用唐川蜀地名“镇西”入乐，但曲调曲辞大不相同，《镇西乐》曲辞为七言四句声诗体，《镇西子》为长短句。关于以唐代地名为叹咏之作，还有《剑阁子》，肖似其他曲调曲名由来，且文献较少，便不多做赘述。

3.忧思

这一类作品大多抒发久别分离的游子行人对故乡的思念之情，也不乏有部分思念家国的作品。绵绵思念中暗含着淡淡哀愁，故为“忧思”，此处的“思”，既是思乡，也是思国。这些教坊曲情感真挚，旋律动人，颇为伤感。

教坊曲名之五六《乌夜啼》、七二《醉思乡》、八三《更漏长》、一九二《驻征游》应是以远游之人自身口吻来诉说羁旅忧思之情。《乌夜啼》原为六朝乐府，清商乐西曲，自魏至唐皆有诗作，郭茂倩《乐府诗集》中记载了二十一首《乌夜啼》辞，内容大多借乌鸦鸣叫之凄凉而抒发离别忧思，可想其苍凉。《更漏长》传至后世有词牌《更漏子》，与此曲调稍异，疑为异名同调。唐人将夜间时分称为“更漏”，杜甫有“余光隐更漏，况乃露华浓”一诗，此曲调应为借夜间更漏漫漫而抒发忧思情感。关于曲调本身记载较少，而被认为是异名同调的 《更漏子》为大石调，又属商调；《更漏长》或可参考。至于《驻征游》尚有疑惑，就曲名而言，应为远游之人抒发离愁忧思之曲调，另就“征”字，不知是否如同上述《送行人》般，所述忧思之人究竟是游子或是戍边人，尚不可知。

除自身口吻外，还有以友人等他人视角口吻来抒发远游忧思之情的作品，如九八《送行人》、一一一《留客住》、二〇七《望远行》、二〇八《思友人》。《送行人》曲名肖似上述“怨”类中“民怨”《送征衣》，以“送”字相次，此

曲名中所送的“行人”既可指行军服役之人也可指行旅远别之人，究竟为谁尚无法辨明，但送别之忧情却是无疑的。《留客住》的“留客”一语见陆游《游山西村》诗：“莫笑农家腊酒浑，丰年留客足鸡豚。”任半塘《教坊记笺订》：“隋曲有《神仙留客》，或为此曲所本。可能为戏曲……北宋已成慢词。”传至后世衍为宋词牌《留客住》，柳永在《乐章集》中列为林钟商调。《思友人》原为古琴曲名，后入教坊，曲名由来应源自《思友人诗》，此诗为魏晋曹摅所作。至于《望远行》传至五代，可在敦煌卷子觅得此曲名，无辞，或佚失。任半塘《教坊记笺订》中认为：“调名本义与汉横吹曲内之《望行人》同。王建、张籍均有《望行人》辞。孟郊有《望远曲》。”可见应诉眺望出征人或出行人渐行渐远的离愁别恨。

有两首教坊曲虽同歌旅情忧思，却难辨诉说之人口吻为何，即教坊曲名之二五六《南乡子》、二五八《南浦子》。其中《南乡子》有配舞，即舞曲，但究竟属于健舞、软舞中的哪一类并无记载。然据其抒发羁旅忧思之情，多半应为软舞之类。据任半塘《教坊记笺订》：“舞曲，敦煌卷子内有舞谱。”[①] 而另一首《南浦子》于唐代曾颇为流行，曲名中“南浦”多见于南方水路送别诗词之中，如同“古道”、“长亭”一般，是为文人作品中常见的借指离别送行之处。最早见于屈原《九歌》中有“子交手兮东行，送美人兮南浦”句，经江淹《别赋》“送君南浦，伤如之何”一语后，自此以“南浦”代指送别之语便在后世诗歌词赋中屡见不鲜。尤其是唐代，“南浦”一词更是于诗中频现，屡见不鲜，诸如王维《送别》有“送君南浦泪如丝，君向东州使我悲”，白居易《南浦别》有“南浦凄凄别，西风袅袅秋”。

以上诸曲皆是思乡，虽有忧愁却不凄楚，但教坊曲名之五四《念家山》、七一《思帝乡》、七三《归国遥》、一一二《离别难》四曲抒发的却是国破家亡之后思家思国的哀恸愁苦，可谓是字字啼血、声声断肠。

《念家山》此曲调原意为抒发羁旅忧思之情，后经南唐李煜之手，依原曲制新词，始得《念家山破》。其中的“破”，当为唐代大曲结构中“入破” 的一遍。马令 《南唐书·后主纪》谓：“旧曲有《念家山》，王亲演为《念家山破》，其声焦杀，而其名不祥，乃败徵也。”可见，自后主之后，《念家山》及其变体由抒发羁旅之忧思变为国破家亡之恸。《归国遥》一说“遥”作“谣”，同为久处边地、思念家国之作。可见任半塘著作《教坊记笺订》中有载：“此调在清笳吹乐章中，有辞，有谱”、“其辞由满文译为四言四句，两章。”

此四曲中最为苍凉，令人闻之涕泪者当属《思帝乡》与《离别难》。前一首中所思念的“帝乡”即京师，孙光宪《北梦琐言》中记载了这样一则故事：天复三年，帝王仪仗重返进入华州，沿途的百姓激动交加，山呼万岁。见此情状，帝

[①] 任半塘.《教坊记笺订》[M].江苏：凤凰出版社，2013 年.

王不禁声泪泣下，对百姓们说道：“百姓们不要高唱万岁了，朕不能做你们的君主了。”而《思帝乡》之词正是在帝入华州时沿路而生，情感之哀戚，有“泫然流涕”之形容。而后一首的《离别难》又名《悲切子》，另有段安节谓别称《大郎神》，曲辞有三种齐言声诗体，分为五言和七言，其中五言有四句、八句之分，七言为四句。对于此曲由来，段安节《乐府杂录》载：武后当政时，有士人身陷冤狱，家族被抄，其妻编配充入掖庭。此女善于吹奏乐器篥，为寄托抒发自己的悲情而编撰了此曲。可见此曲调应诉家人离散、身陷掖庭之悲痛愁苦，当属“忧思”之“感”。另有一说白居易听闻此曲后，为其所感，作有同名《离别难》诗：“不觉别时红泪尽，归来无可更沾巾。”可见声声哀泣、字字啼血，令闻者感同身受、涕泪俱下。

（四）吟赏

“吟赏”类作品在唐教坊曲中占比最多最重，其内容情感多为歌咏风月花鸟、草木鱼虫、飞禽走兽等风物意象，也有对于男女恋情和士子女郎的吟咏。这一类题材自古以来便是历朝历代的文人骚客们争相描绘的对象，也是入乐入歌的首选题材，遍数前朝旧曲，同题材的作品绝不少见，唐教坊自然也不例外。

1. 风物

此类曲调占比极大，其中歌咏自然中山川水泽、日月星辰的曲调有《透碧空》、《庆云乐》、《度春江》、《当庭月》、《浪淘沙》、《西溪子》、《凤归云》、《月遮楼》、《看月宫》等；歌咏花草树木、四季更迭的有《和风柳》、《春光好》、《迎春花》、《负阳春》、《簪杨柳》、《望梅花》、《墙头花》、《芳草洞》、《映山红》、《望梅愁》、《折红莲》、《喜秋天》、《感庭秋》、《满堂花》、《路逢花》、《花王发》、《山花子》等；歌咏鸟兽鱼虫的有《绿头鸭》、《喜春莺》、《劫家鸡》、《金雀儿》、《胡蝶子》、《唧唧子》、《西和师子》、《师子》等。

教坊曲名之三〇《帝台春》、三二《满园春》都是咏春之作。对于《帝台春》曲名是否等同于《章台春》，学界仍有争议，以任半塘为首的学者认为应是《章台春》，现流传的《帝台春》之名应为《格》本、《绿》本之讹误。以年代为据，《帝台春》曲名初始首见于《宋史》，将其列为琵琶独弹曲破之内。且沿袭宋乐的古高丽将此曲调划入其中，可见应自宋为初始，名应讹误。而《满园春》所抒情感与前者相同，都以咏春为引，进而表述社会安稳、治世清明之下的顺遂之感。据《全唐文》载：玄宗年间教坊中涌现出如此之多的借自然意象抒发情感的作品之原因，乃是玄宗皇帝自认政绩有所得，欲在政事繁忙之后休憩一二，宜赏风光，为了讨好玄宗，教坊乐人遂创作了大量此类曲调。这些曲调皆歌咏自然风光，继

而话题一转至描绘生活安定并感慨“此时此世皆正好”，这便侧面奉承了玄宗治世有方，故深得其喜爱，上行下效之下此类曲调便愈发多了起来。这些曲调虽因奉承而诞生，但其中的歌功颂德之情并不露骨，甚至可以说是极为含蓄，其大多仍描绘风光抒发情感，故归为“吟赏”类。

“杨柳”这一意象自古以来便常入诗入乐，教坊曲名之三七《杨柳枝》、三八《柳含烟》、四〇《倒垂柳》便属此类。《杨柳枝》又名《杨柳》、《柳枝》，旧曲掺新声之作。据段安节《乐府杂录》载：《杨柳枝》为白居易在洛邑赋闲时的游戏之作，后传入教坊，风靡一时。郭茂倩《乐府诗集》也延续了这一观点：“《杨柳枝》，白居易洛中所制也。”但崔令钦为开元天宝年间人，远早于白居易，其已记录曲名，可见《杨柳枝》一曲的出现理应更早一些。南宋王灼《碧鸡漫志》载：“隋有此曲，传至开元。”今人任半塘也认为《杨柳枝》应源于隋曲。而清人毛先舒于《填词名解》中则有另一说法：《柳技》原名为《折杨柳》，旧乐府中有瑟调曲《折杨柳行》，有横吹曲《折杨柳》，有清商曲名为《月节折杨柳歌》，可见曲名中带有“折杨柳”一语，最早应始于此。唐乐的《杨柳枝词》后填词更名为《柳枝》。然无论《杨柳枝》到底源于隋曲或是北朝乐府，其在白居易洛邑重制之前都为咏柳之作，白居易后，《杨柳枝》才多歌离别行旅之忧愁。

《柳含烟》传至五代，有毛文锡作新词，即“河桥柳，占芳春，映水含烟拂路”。思及五代大多沿袭唐教坊旧曲原调原意，少有改动，故推测此曲本意即咏柳树枝条被晨雾缭绕之景。而《倒垂柳》肖似上述二调，皆为歌咏杨柳之作。唐人爱赏花柳，李白有“昔在长安醉花柳”一语，杜甫也有歌花柳之作。可见唐代街巷上多植花柳，故其多入曲辞。

教坊曲名之四一《浣溪沙》则以水泽为曲名，《郛》本曾将“沙”作“纱”，关于曲调，《金奁集》列黄钟宫调，《张子野词》则列中吕宫调，应为宫调无疑。声诗以七言六句为辞，又有相近的《浣纱女》， 五言四句声诗为辞。曲名典故出于“西施浣纱”，见孔灵符《会稽记》载：勾践广寻美女以献给吴王夫差，至诸暨罗山寻得卖薪女西施、郑旦，二者天姿国色，勾践命人于土城山教习二女。山中有石，后人为纪念称之为西施浣纱石。此外，敦煌卷子中有同名舞谱，上书曲名《浣纱溪》，另《花间集》中所录毛文锡、毛熙震等人词，均名《浣纱溪》。故“沙”、“纱”二字，疑为通假或讹误。

“吟赏”类作品中歌咏日月星辰之曲调极多，如《大明乐》、《金娥子》、《西江月》、《拜新月》、《望月婆罗门》。其中《大明乐》的“大明”指日，《旧唐书·职官志》载：“凡祀昊天上帝，及五方、大明、夜明之乐，皆六成。”[①] 另有一说此“大明”当为“大明殿”，然“大明殿”之名亦起于日轮别称。至于此曲调是否有祭祀用途，典籍中尚无记载，便依据本意归为歌咏日轮之作。剩

[①] 后晋.刘昫等撰.《旧唐书》[M].中华书局，1997 年.

余皆是咏月或咏拜月之俗的作品，“金娥”即古时对月亮的代称，另有代称诸如“婵娟”、“玉蟾”、“冰轮”等。南曲有《金娥神曲》为仙吕入双调，或可参考。《西江月》其曲名疑取自李白《苏台览古》诗“只今惟有西江月，曾照吴王宫里人”一句。敦煌卷子中存有三首佚名《西江月》，另唐吕岩有作《西江月·著意黄庭岁久》和《西江月·任是聪明志士》二首，曲辞为长短调体，但有说吕岩之作为托名而作，并非合曲之辞，故唐时曲辞究竟是声诗或长短调尚无法确定。

拜月风俗，自古有之，最早传自无盐女之典故，貌丑却德行高尚的无盐女幼年便时常拜月。可见此风俗早有，应源于古时人们对于月亮的崇拜心理，且多为妇女祭拜，祈求恋情美满、家庭和睦等美好愿景。直至唐代，将古老风俗入乐，成就曲调，多歌女子见月祭拜之景，以月和拜月之举为意象而抒发情感，《拜新月》、《望月婆罗门》便产生于此。后者源于西域，“婆罗门”梵语中原意为“祈祷”，自佛教入唐土后甚为盛行，有大曲《婆罗门》，《羯鼓录》中将其列为太簇商调。教坊曲中此《望月婆罗门》前缀“望月”二字，其义应肖似《拜新月》，皆为祭拜月亮之风俗。另，此曲调不属大曲，不应有大曲之“引”，故关于夏敬观称“望月婆罗门引”之名应为误加。

教坊曲名之八二《木兰花》、一三四《鹊踏枝》、一四一《玉树后庭花》都为咏花木之作。《金奁集》将《木兰花》列入林钟商调之内，曲辞体较多，有长短调与七言八句声诗二种。据《词谱》，《木兰花》即《木兰花令》，故五代乃至后世相关名应由此而始。而《鹊踏枝》中“鹊”一作“雀”，后世更名为《蝶恋花》，见张梦机《词律探源》载：此种更改源于北宋晏殊之词，自他后改调名为“蝶恋花”，后世作词之人遂不知有“鹊踏枝”的本名了。关于曲辞，尚不知杂言或齐言，另《乐章集》注为小石调，《太平乐府》列双调。至于《玉树后庭花》又名《后庭花》，原调为陈曲，配有舞，乃陈后主陈叔宝所作。《隋书》卷二二《五行志》：“后主作新歌，词甚哀怨，令后宫美人习而歌之。其辞日：‘玉树后庭花，花开不复久！’。”可见曲名取自辞中。后南宋王灼在《碧鸡漫志》称曲名中的“玉树”为槐树，“后庭花”为鸡冠花。此曲调传入唐代为五言四句声诗，盛唐玄宗时入法曲之列，又列大曲名内，亦有舞，舞者衣着大袂长裾，妆作新眉愁嚬，发作顶鬓为娥。至于教坊曲中内容，尚不得辨究竟是延续陈曲中歌美人艳丽与宫廷奢靡之意未变，或借旧曲咏新声。

《濮阳女》、《山鹧鸪》、《黄羊儿》为咏飞禽走兽之作。《唐会要》载《濮阳女》原名为《百舌鸟》，为模仿百舌鸟鸣之作，后成为乐人们表演炫技之曲。调为黄钟羽调，辞为五言四句声诗。岑参写有“秦州歌儿歌调苦，偏能立唱濮阳女”一诗句，可见此曲调具有一定难度与表演技巧。《山鹧鸪》曲辞为五言四句声诗，据杨慎《升庵诗话》，此曲调仿山林鹧鸪之鸣，唐代曾传唱一时。前二曲歌飞禽，《黄羊儿》歌走兽。黄羊，动物名，出自西番，腹中带黄，肉质鲜美不

膻，唐人甚爱食之。据庄绰《鸡肋编》载：黄羊生存于关右塞上，无角，毛色肖似獐子麂鹿，时人多剖取其皮毛来做床褥。《旧唐书》也有“吾肉非黄羊，必不畏喫”一说。

2.眷侣

男女之情入乐，古来多见于世俗俚曲。唐代教坊沟通宫廷与民间，加之盛唐风气开放，教坊乐中多情爱之曲故为常事。

教坊曲名之五《巫山女》同一三九《巫山一段云》，二者源由相近，但曲调歌辞不同。曲名中的“巫山”、“巫山女”皆指代帝女瑶姬，此传说源于宋玉《高唐赋》、《神女赋》，讲述了瑶姬与襄王之间的爱情纠葛，故此后世将“巫山神女”、“巫山云”等意象指代男女爱恋之情。此外亦有琴曲《巫山神女》，可见此种题材颇为盛行。

《同心乐》、《灯下见》、《感恩多》、《相见欢》、《诉衷情》、《恋情欢》、《风流子》皆从男女恋情中的“欢”情出发，歌咏其甜蜜。如教坊曲名之二〇的《同心乐》，曲名虽肖似《同心结》，但此“同心”并非是单纯的饰品，更指坚贞的爱情，即同心结发。《感恩多》之名可见白居易《闻歌姬唱严郎中诗》：“就中苏小感恩多。”李群玉《留别马使君》也有诗句：“唯有管弦知客意，分明吹出《感恩多》。”两人诗句中皆嵌有此曲调，足以见当时传唱度颇高，白居易诗中的“苏小”即名妓苏小小，更进一步明确指出此曲调应为恋情之作。而教坊曲名之二一九《风流子》衍至后世为宋词牌名《风流子》，又名“内家娇”、“神仙伴侣”，足以说明本义乃是歌恋情。

同样衍至后世的教坊曲名之一五五《相见欢》、一五九《诉衷情》却在时光的流逝中慢慢演变。李后主前，《相见欢》本为语意轻快的歌咏男女恋情之作，自“无言独上西楼”之后，多变为抒发悲情愁恨之作。作为唐教坊曲的《相见欢》为夹钟商调，旋律优美如同漫吟轻诉，唐人薛绍蕴依唐调填词《相见欢》，是为长短句，格律同宋词牌并无不同。一说后人别称为《秋夜月》。而《诉衷情》在佚落民间后，也得到了广泛的演化，既可歌渔父生活的自在快活，也可歌雄心壮志难酬的暗恨忧愁。

种种恋情之作中，言辞最为大胆奔放的当属教坊曲名之二二七的《竹枝子》。董逢元认为：《教坊记》中的《竹枝子》，便是《竹枝词》，又名《竹枝》。可见，三者乃为一体。刘禹锡有《竹枝词二首》，内容为歌咏描绘青年男女恋情，另敦煌卷子中可见此曲调辞，作者佚名，双叠六十四字，不乏有“二八小娘”、“红豆相思”、“遥相许”等昳丽之语，最后一句更明确说出“赶快写信给萧娘子吧，若是你有意嫁给潘家郎君,就不要让潘郎为你伤心断肠了！”曲辞尤为活

泼大胆，正显出唐代包容的社会氛围。

以上教坊曲皆从男女恋情中的甜蜜出发，但《纱窗恨》、《恨无媒》、《想夫怜》、《长相思》、《心事子》几曲却另辟蹊径，从相思之苦出发，来诉说爱情除幸福甜蜜之外的患得患失与相思断肠。如《纱窗恨》便代指古代女子的寝居，毛文锡有词“月照纱窗恨依依”，唐刘方平《春怨》诗：“纱窗日落渐黄昏，金屋无人见泪痕。”而教坊曲名之五一的《想夫怜》为羽调，最早名为《相府莲》，曲名源自南齐丞相王俭，王俭爱才招贤，时人有才之士皆试图入王俭府中，供其驱遣，众人称赞此举如同红莲绿水、相映成趣。但后讹传为《想夫怜》，曲名一改，其内容情感也随之变化，由原先的歌咏伯乐相马变为男女恋情。同样源于前朝旧曲的还有教坊曲名之一二七《长相思》，此曲调源于六朝乐府，歌男女相思之情，曲调名出自《古诗十九首》：“著以长相思，缘以结不解。”李贺《夜坐吟》云：“为君起唱长相思。”早在六朝时，《长相思》便甚为流行，南朝萧统、陈后主、陆琼等均有诗作，至唐代风靡不衰，白居易等人亦有新词佳作。

3. 士女

歌咏本朝士女之作，亦为“吟赏”类。其歌咏对象之身份多为乐人，如《柳青娘》、《仙鹤子》、《何满子》等；也有部分难辨身份者，如《长命女》、《唐四姐》、《如意娘》等。

教坊曲名之三四《武媚娘》颇为奇特，正体现唐代之包容开放。曲名中的“媚娘”之语在古乐府已有，六朝曲名有《舞媚娘》，曲辞分为五言八句和六言八句两体，属羽调；并有《大舞媚娘》，疑为大曲。《新唐书》七六载：“太宗闻士彟女，召为才人……赐号‘武媚’。”[①] 太宗赐名便是因“舞”、“武”二字谐音，取其巧思，得名“媚娘”。《通鑑》胡注：“永徽后，民歌《斌媚娘》曲，盖隋时已有此曲矣。‘斌’音武。”可见此曲调于隋代早已有之，称“斌”，至永徽年后，改称“武”，而“武”字正是“斌”字之省略。此曲调配有舞者，化醉妆，着长裙。据《朝野佥载》，此曲调纵使在武氏被立为皇后之后，仍无避讳，天下皆唱，风靡盛行不衰。

另有《措大子》，曲名中“措大”一作“醋大”，即对贫寒失意的读书人之调侃之语。唐李匡文所撰写的《资暇集》中可见此词：“代称士流为醋大，言其峭醋而冠四人之首；一说衣冠俨然，黎庶望之，有不可犯之色，犯必有验，比于醋而更验，故谓之焉…愚以为四说皆非也。醋，宜作‘措’，正言其能举措大事而已。”[②] 对于这些读书人的窘境，寒山僧有诗云：“个是何措大？时来省南院。

[①] 宋.欧阳修、宋祁.《新唐书》[M].中华书局，1986 年.

[②] 唐.李匡文撰.《资暇集》[M]. 上海古籍出版社，1988 年.

年可三十余，曾经四五选。”可见，此曲调为吟“措大”之作。

乐工乐妓或因歌喉美妙、存有轶事而多入乐，此种题材于唐教坊极为常见。教坊曲名之三六《柳青娘》的曲名由来据唐人冯翊《桂苑丛谈》载：永新妇、御史娘、柳青娘三人当为国乐妇人，其歌喉之美妙动人引为一时佳话。记载中的“永新妇”即教坊乐妓许和子，其吉州永新县人，故又名许永新。而“御史娘”则见刘禹锡《与歌童田顺郎》一诗：“天下能歌御史娘，花前月底奉君王。”可知“御史娘”应为深宫中侍奉君王的国乐好手。而能同这二位技艺精湛的乐妓同列的“柳青娘”，可想而知也是众多乐妓中色艺皆妙的佼佼者，故才有“国乐妇人”的盛赞，可推测此曲调为咏叹乐妓柳青娘之作。同属赞叹乐妓之作的还有教坊曲名之二六八《多利子》，据任半塘《教坊记笺订》，“利”应为“丽”。《云仙杂记》载有此名：张均家有乐伎名为多丽，善弹琵琶曲，项上佩戴着高丽丝结作为装饰，其容色颇妙，以致于赵诗争夺，导致二指受伤。

以上二曲名为乐妓名，教坊曲名之二四九《仙鹤子》、二六〇《何满子》、二六一《曹大子》则为乐工之名。《仙鹤子》即指乐工李仙鹤，见《乐府杂录》，玄宗朝人，善舞参军戏。另有《舞仙鹤》一曲，不知同《仙鹤子》有无关联。《何满子》，为唐开元年间乐工，善歌，有急智。白居易《何满子》诗云：“世传满子是人名，临就刑时曲始成。”并在诗下自注此轶事由来：开元年间的沧州乐工何满子犯了死刑，行刑前创作了此曲，想要上献君王以求免去死罪。另，元稹亦有《何满子歌》，中有诗句云：“何满能歌能宛转。天宝年中世称罕。”同样描述了乐工何满子临刑前献乐以求免刑的轶事。至晚唐时，《何满子》又为舞曲。《碧鸡漫志》载：“甘露事变之后，文宗曾在殿前观赏牡丹，兴致浓时吟诵舒元舆所作的《牡丹赋》，深有感慨，悲戚哀泣，命令乐人配合此情此景演奏乐曲，有宫人沈翘翘舞《何满子》一曲，边舞边唱：‘浮云蔽白日。’” 此曲调凄凉悲切，见于张祜诗：“一声《何满子》，双泪落襟前。”可见此曲调应源于乐工何满子之名，曲调中所唱所叹便是乐工何满子造曲以赎死却不成的悲哀之事。至于《曹大子》，参见冯承钧《西域南海史地考证论著汇辑》关于人名作曲一段：“《教坊记》曲名中有《曹大子》、《安公子》，皆此类也。”

难辨歌咏对象身份的《长命女》为教坊曲名之三三，列林鐘羽调之内，有别名《长命西河女》、《长命西河》。关于调，杜佑载：“《长命女》在林锺羽。时号平调，今俗呼高平调”。此曲调由来可见王灼《碧鸡漫志》：“河西长命女，崔元范自越州幕府拜侍御史，李讷尚书饯于鉴湖，命盛小丛歌，坐客各赋诗送之。有云：‘为公唱作西河调，日暮偏伤去住人’。”[①] 这只是说法之一，另有“张红红”轶事一说，同样见于《碧鸡漫志》：“有女子名张红红，起初跟随父亲唱歌乞讨，后路过将军韦青居所，韦青爱其声纳为歌姬。张红红天赋甚高，颖悟绝

[①] 南宋.王灼.《碧鸡漫志校正》[M]. 巴蜀书社，2000 年.

伦。时有乐工以古曲《西河长命女》为据加减节奏，创出新曲颇为盛行。韦青请其演唱，令张红红在屏风后潜听，用小豆来计数拍子，红红隔屏奏之，一声不失。乐工听后大惊失色，赞叹感慨不已。”这一记载所说得正是乐妓张红红凭借自己非凡的音乐天赋而入籍教坊之事，其中乐工所唱之曲正是《长命女》之前身。然崔令钦记录的开元天宝年间《长命女》据段安节《乐府杂录》所述，正是后来大历年间的改作。至于为何取“长命”二字作为曲名已不可考，据别名中的“西河”二字可以看出最早本意应为咏西河（指古西河郡，今山西）中一女郎。《杜韦娘》为教坊曲名之三五，曲调名本意即咏叹杜韦娘之曲。清人陈廷敬、王奕清等《钦定词谱》云：“唐《教坊记》有《杜韦娘》曲。刘禹锡诗‘春风一曲《杜韦娘》’是也。宋人借旧曲名，另翻慢词。”此外，《全唐诗》卷三六五有关于刘禹锡《赠李司空妓》诗如此注解：“崔令钦《教坊记》云：‘杜韦娘，歌曲名，非妓姓名也。’”然而现今流传的《教坊记》中并无此注。

（五）褒颂

此部分情感作品在唐教坊乐中占比较“吟赏”类次之，但仍有七十余首之多，这与教坊的直接服务对象不无关系。这些作品大多响彻在宴会之中，根据歌咏内容主体的不同，分为功德颂、神仙颂与宴飨颂。功德颂主要歌咏唐代皇帝们的文德武功以彰显天子之威；神仙颂则为描绘儒释道三教等神仙与信徒的广大神通和奇妙轶事；宴飨颂相比之下涵盖得则要复杂一些，既有劝酒助宴之作，也有讲述外邦之事以供藩客欣赏的曲调，更不乏只是单纯表现宴会奢华又热闹的作品。

1. 功德

此类功德之颂作品极多，褒扬帝王治世清明，夸耀其文德武功，往往场面盛大，彰显统治之威。如教坊曲名之一四《清平乐》，便歌帝王德行以致海清河晏，传至后世有词牌《清平乐》于《宋史》列入“大石调”，于《金奁集》列入“越调”，唐教坊曲《清平乐》之曲调或可参考。现今关于此曲名由来流传最广的说法当为取用汉乐府“清乐”、“平乐”二乐调而命名，又有说李白《清平调》即《清平乐》。此说法由来最早源于张君房《脞说》，其将李白所作《清平调》辞指为《清平乐》曲，故《清平乐》、《清平调》二曲混为一说当由此始。针对李白作辞一说，可见王灼《碧鸡漫志》，此记载详细说明了李白作辞始末：开元年间，宫闱中有重木芍药四株，红、紫、浅红、通白四色，花开灿烂荼蘼。玄宗与杨妃前来赏玩，乐人李龟年手捧檀板随行伺候，见帝妃二人甚为欢喜欲上前唱歌助兴。玄宗却制止道：“焉用旧词为。”于是命令李龟年宣时任翰林学士的李白作《清平调》辞三首献上以配曲。李白应诏而作，作成后玄宗命梨园弟子抚弄丝竹，李龟年高歌，杨妃闻歌含笑，甚是满意。张君房将王灼记载的李白作《清平

调》误混，此后数代皆混淆，直至清代，万树在《词律》中载有李白所作的《清平乐》一首，并在反复研究后明确指出“与清平调无涉”，这一讹误才得以解开。且《清平调》为七言绝句体，《清平乐》则是四十六字的小令，二者自是不同。至于曲名中的“清平”二字该做何解，任半塘认为应是“海内清平，朝廷无事”之意，源见《敦煌杂录》下《愿文》：“社稷有应瑞之祥，国境有清平之乐”。国境清平，海清河晏，上献帝王，作功德颂。

还有《龙飞乐》、《皇帝感》、《太平乐》同为颂赞德行、表太平清明之作。《龙飞乐》与《泛舟乐》、《龙池乐》有所关联，应同源一事，即杜佑《通典》载：“《龙池乐》，玄宗龙潜之时，宅于崇庆坊，宅南坊人所居变为池。……中宗末年，泛舟池内。玄宗正位，以宅为宫，池水逾大，弥漫数里，为此乐而歌其祥也。”[①] 记载中明确指出玄宗时有池水上涨弥漫不停，宫人以为因圣人之德而有龙潜其中，是为祥瑞，故制此曲。《皇帝感》可参看现存卢纶《皇帝感词》，五言声诗体，有“山呼一万岁，直入九重城”、“归来献明主，歌舞溢春城”等溢美之句，为歌咏夸赞帝王功德威仪之作。然而卢纶为中唐人，崔令钦笔下的《皇帝感》为盛唐时期教坊曲，二者不能全然相同，却定有大量的相似之处。至于《太平乐》，其于《羯鼓录》列为太簇商调，《唐会要》列为林钟商调，辞为五言四句声诗体，有舞。任半塘《教坊记笺订》中言明此曲调配合《师子舞》，唐时“师子”即“狮子”，可见表演时配有舞狮，以表现太平盛世之景。同表治世功德的《天仙子》虽曲名带有“天仙”二字，颂赞的却并不是神仙，这首由宰相所进的作品为颂圣曲，用以歌颂皇帝的文德武功。据唐人段安节《乐府杂录》云：“《天仙子》本名《万斯年》。宰相李德裕进，属龟兹部舞曲，即胡曲。因皇甫松词有‘懊恼天仙应有以’句，取以为名。”[②]

有教坊曲名之二七〇《上元子》一首，同颂太平，却又颇有不同，应出于雅乐大曲《上元乐》。《新唐书》中记载唐高宗时期，雅乐乐舞盛者有三：端庄雅正的《功成庆善乐》、杀伐果断的《神功破阵乐》与采前二者之长的《上元乐》。这三首大曲皆用于朝驾祭祀，但《功成庆善乐》曲调过于祥和，不适用祭祀中的驱邪场面；《神功破阵乐》又杀伐之气过于浓重，有失端庄；唯有《上元乐》取两者之长又无两者之短，凝练威严，以象天地元气。《新唐书》记载演奏时舞者有百八十人，每人皆穿着绘制了五色祥云的衣裳，有端肃之美，《上元子》或可参考，应颇有雅乐之风。

教坊曲名之八《大定乐》、一七《破阵乐》、一八《还京乐》、六六《太边陲》、八一《定风波》等皆为颂赞武功之盛。据《羯鼓录》载，《大定乐》为太簇商调。唐有大曲《一戎大定乐》，然教坊曲名中的《大定乐》并非大曲，而是

[①] 唐.杜佑.《通典.乐典》[M].卷一百四十四.北京：中华书局，2003 年.

[②] 唐.崔令钦、段安节等.《教坊记（外三种）·乐府杂录》[M].中华书局，2012 年.

法曲，白居易称其为“法曲之尤妙者”，可见此曲艺术价值之高技艺精湛之妙。《大定乐》有曲辞六首，恰巧大曲《一戎大定乐》的演奏有六遍，故疑为法曲《大定乐》脱胎于其中，二者实为同源而出。据《资治通鉴》载：高宗在征讨高丽前夕，与群臣及外宾宴饮于洛阳洛城门，观将士演习操练，见气势雄浑威武故命乐工制乐，取“一戎衣则天下大定”之深意而命名，象征讨伐平定高丽后天下也随之大定。

而《破阵乐》原名《秦王破阵乐》，据《旧唐书》、《唐会要》等典籍载：尚未登基、时任秦王的李世民率军大破叛将刘武周，军民用旧曲填新词，欢庆胜利歌颂武功。至贞观初，太宗依据军民所创之曲又命魏徵等增撰歌辞，吕才协律度曲，遂有《秦王破阵乐》。而后《秦王破阵乐》渐渐演变为声势雄壮惊人的歌舞大曲，随着唐朝国力的愈发强大而远播境外，《大唐西域记》中还记载了印度诸国歌唱演奏《秦王破阵曲》的情形。《秦王破阵乐》为大曲，曾更名《七德舞》，教坊中的《破阵乐》为法曲，毫无疑问是同高宗《神功破阵乐》一般均源出于此。此曲调为商调，但因曲辞有五言四句、六言八句及七言四句三种辞体，其具体究竟是太簇商、林钟商、黄钟商、南吕商等哪几种律调尚无法确定。《破阵乐》以清乐为基础，又吸收龟兹乐特点，演出时有舞，且擂大鼓，发扬蹈厉，声韵慷慨，可见声势威武十分惊人。另有教坊曲名之二四五《破阵子》，肖似上述《破阵乐》，应同样源出大曲《秦王破阵乐》，但相较于《破阵乐》，《破阵子》中的“子”指的是小曲，故其体量声势应更简练精悍。另有一说此曲传至五代又名《十拍子》，同唐教坊曲《十拍子》自是两首。

据《新唐书·礼乐志》载：“是时，民间以帝自潞州还京师，举兵夜半诛韦皇后，制《夜半乐》、《还京乐》二曲。”[①] 段安节《乐府杂录》：“明皇自潞州入平内难，正夜半，斩长乐门关，领兵入宫剪逆人。后撰此曲，名《还京乐》。”[②] 据文献，时逢以韦后为核心的韦氏集团权势愈盛、如日高炽，李隆基协同太平公主发动唐隆政变，诛杀违逆，后依据此事制成了歌咏玄宗武功的《还京乐》。至于曲作者，有说乐人张野狐。《郛》本注此曲调辞体为七言四句声诗。同为武功之颂的《太边陲》或可为《泰边陲》，有唐一代“太”、“泰”二字可通，《泰边陲》一曲应为宣宗皇帝命乐人新制，此说参见《杜阳杂编》中载，新制《泰边陲》曲并有“海岳宴咸通”为辞。然而《教坊记》作者崔令钦为玄宗朝开元天宝年间人，宣宗李忱在位年间已至晚唐，可见《泰边陲》应早有旧曲，宣宗不过添新乐制新辞而已。既然可令边陲安泰康宁，当为夸耀唐代强盛、以文治武统安稳边陲的功德之颂。

唐代国力强盛，版图辽阔，剽悍铁蹄曾踏过高句丽、南诏、小勃律等诸多番

[①] 宋.欧阳修、宋祁.《新唐书》[M].中华书局，1986 年.

[②] 唐.崔令钦、段安节等.《教坊记（外三种）·乐府杂录》[M].中华书局，2012 年.

国，为纪念其征战多制新乐，如《破南蛮》、《定西番》等。《破南蛮》即指唐天宝年间玄宗派兵远征南诏国之役；林钟羽调的《定西番》，指的是天宝六载大破小勃律这一战役，小勃律国正处于长安向西九千里之地，当属西番无疑。

至于《定风波》，此曲于唐代盛行一时，曲辞变体颇多，元朝李治在《敬斋古今注》中便表明《定风波》有五种。现存有敦煌曲子词《定风波》两首，其一曲辞为："攻书学剑能几何，争如沙塞骋偻侈。手执绿沉枪似铁，明月，龙泉三尺斩新磨。堪羡昔时军伍，谩夸儒士德能康。四塞忽闻狼烟起，问儒士，谁人敢去定风波。"其二为："征战偻罗未是功，儒士偻侈转更加。三策张良非恶弱，谋略，汉兴楚灭本由他。项羽翘据无路，酒后难消一曲歌。霸王虞姬皆自刎，当本，便知儒士定风波。"可见此曲调辞为长短句，两首曲辞无论在字数或是平仄上都有略微不同，但在逻辑上却构成了一个完整的圆。第一首曲辞以"谁人敢去定风波"为尾，留下悬念，第二首又紧接着回答了问题，并以史实佐证。这两首曲辞之间关系紧密，不禁令人推测其余几种《定风波》是否也是一般，以致使五首共同构成完整，如同"组曲"。

有一对曲名《朝天乐》、《西国朝天》，其由来变化颇似《师子》、《西河师子》与《剑器子》、《西河剑器》。《朝天乐》为越调，一作《朝天》，即指四方藩国朝觐中央之意。另《词谱》称后世宋词牌名《朝天子》原为唐教坊曲名，或许便是出自于《朝天乐》中。而《西国朝天》中"朝天"延续其上，同指四方藩国朝觐中央，另用"西国"二字即指明朝觐藩国应为龟兹等西方藩国。《宋史》注明为越调，同《朝天乐》一脉相承。

关于歌颂唐代国力强盛、君主文德武功的教坊曲还有《美唐风》、《天下乐》、《贺圣朝》、《感皇恩》、《普恩光》、《恋皇恩》、《忆先皇》、《贺皇化》、《喜回銮》、《奉圣乐》、《帝归京》、《喜还京》、《献忠心》、《小秦王》，所咏所赞别无二致。其中《感皇恩》同《恋皇恩》肖似，再加之《忆先皇》、《献忠心》应皆为以臣子之口表述忠心、赞颂帝王皇恩浩荡的乐曲；《小秦王》同《破阵乐》、《破阵子》一般皆源出《秦王破阵乐》；《喜回銮》、《帝归京》等肖似《还京乐》。这些曲调由来背景相似，所歌之事所述之情也大抵相同，皆功德之颂。

2.神仙

古人笃信神佛，多制颂赞之乐。此类曲调多歌儒释道三教神仙之广大神通，并有各类奇妙轶事，其中不乏有歌咏别教神仙之乐。李唐王室以道教为国教正统，故颂赞道家神仙或信徒的作品较多，佛教次之。

有关道教的教坊曲有《众仙乐》、《太白星》、《五云仙》、《洞仙歌》、

《迷神子》、《女冠子》。其中《众仙乐》为道曲，《郛》本注为正平调。唐代自高宗以来，笃信道教，上行下效，教坊中道调道曲之音自然也愈来愈盛，诸如《九仙》、《飞仙》、《自然真仙曲》等皆出此时，《众仙乐》亦如此。同样自高宗后，唐代女冠之风尤为盛行，“女冠”即指道姑，因唐代女道士皆戴黄冠而得名，皇室及贵族女子中入道者亦不在少数，其入道之后生活较为自由，且受到朝廷的优待。《唐六典》卷三载：“凡道士给田三十亩。女冠二十亩，僧尼亦如之。”可见唐代求仙问道之风浓厚。清人毛先舒在《填词名解》中明确记载道：“《女冠子》，唐薛绍蕴始撰此词，云：‘求仙去也，翠钿金篦尽舍。’以词咏女冠，故名。《词谱》援汉宫掖承恩者，赐芙蓉冠子，或绯或碧。然词名未必缘此事也。”可见此曲首见薛绍蕴之手，歌咏女冠远离俗世、寻仙问道之事。而《迷神子》依曲名看来应指迷惑神明之调，但用途辞体皆不明确，后世宋有词牌《迷神引》，与其有异，疑似同源同宗而出。

高宗之后，道调道曲愈盛，至玄宗朝可谓最盛，民间频频出现道家仙人现世之传言，如教坊曲名之六七《太白星》。据《太平广记》载：章仇兼琼任职川蜀之时曾广访名山以寻道术，偶遇四位酒仙，后上奏此事于玄宗，玄宗得知后感叹此神仙应是太白酒星，即道教中掌管星宿之神仙。此曲应以此事为源而制。另有《洞仙歌》亦如此，敦煌曲中有此调，分为中调和长调。《乐章集》中注明《洞仙歌》有中吕、仙吕、般涉三调，句读平仄各不相同，可见辞体变化极为繁多。至于“洞仙”二字即道教中的得道仙人，因多居于洞壑之中故有此别称。《太平广记》中便记载了一则关于洞仙的奇妙轶事：九陇张守珪手下茶园中有一少年，聪慧勤恳，其与妻子二人有道术，能让树生食盐奶酪，自称阳平洞仙人，可洞察人间生死和旱涝。至于此曲所咏的是哪一洞府仙人尚不可知。

除民间频现仙人外，玄宗皇帝更是数次梦见或亲眼瞧见了仙人。如《五云仙》便是由此而来，一说在《幽怪录》中可觅得一二踪迹：开元十八年，玄宗皇帝与叶法善、步虚两名道人前往广陵观灯，玄宗仰首望向空中，同随行的广陵士女们说：“仙人现身于五色云之中了。”另一说见于《唐宝记》：天宝元年，甘露寺尼真如塔前突现五色云，云中坠落一香囊，囊中有五块宝玉，引为灵异。

教坊曲名之一《献天花》、八四《菩萨蛮》、二六九《毗沙子》三曲源出佛教。《献天花》疑又名《散天花》，源见《词律》：“《散天花》，唐教坊曲名。”然而崔令钦笔下只有《献天花》一曲，故疑为同调异名。另《羯鼓录》中列有《散花》一曲，敦煌曲有《散花乐》，三者或可有所关联。曲名中的“天花”即佛教传说中的天女散花，这一图景在唐代壁画或佛教经典中屡见不鲜。宋代有小儿乐舞队，其中一队名为“菩萨献天花”，便疑为沿袭旧朝曲名而设，且亦可看出此曲名同佛教渊源颇深，或为唐代佛教传入且大盛这一现象的产物。

三曲中《菩萨蛮》来历颇多，现学界对于曲名由来有四说：一为女蛮国之乐，

见唐苏鹗《杜阳杂编》载：大中初年，有女蛮国入京师进贡，有一队舞者自号为菩萨队，梳着高耸的危髻，头戴璀璨金冠，身上披满缨络用来装饰。为纪念此事此景，乐人们制作《菩萨蛮》曲，文人们则为其填辞；二为近人杨宪益提出的古缅甸乐曲之说，称乃在开元天宝年间由缅甸传入唐土；三为回教之乐，由日本人中村久四郎提出，他认为“菩萨蛮”应是阿拉伯语中对回教徒的称呼谐音，另有“普速完”、“铺速满”等谐音译法；四是佛教乐曲，参见《太平广记》中的称呼。然无论由来为何，都不能掩盖《菩萨蛮》此曲于唐代极为风靡盛行的事实。孙光宪《北梦琐言》：“唐宣宗爱唱菩萨蛮词，令狐绹命温庭筠新撰进之。”[①] 除了唐宣宗爱唱，唐昭宗甚至还亲自填制了两首《菩萨蛮》。唐亡，《菩萨蛮》仍传唱不衰，后演化为词牌名与曲牌名，宋代宫廷女弟子舞队中便有“菩萨蛮”一队。至于曲调，唐代尚不知，宋代《菩萨蛮》据《宋史·乐志》注为中吕宫调，或可推测。

最后一曲《毗沙子》在《羯鼓录》中别称为《毗沙门》，属大食国之曲。“毗沙”即佛教中护法天神“毗沙门天”的简称，唐代便有其祭祀供奉之象。李渊长子李建成小名便叫作毗沙门，各州府城楼街道边也屡见毗沙门天塑像，可见供养之风浓厚。另有灵感现身一说：天宝元年，安西城被困，百姓身陷囹圄危在旦夕，忽然之间灵光乍现，毗沙门天王现身，其掌上灵兽吐宝鼠咬断蕃军弓弦，座下三五百名金甲神兵士气如虹，击鼓声震三百里，大溃蕃军，安西引为灵异表奏，玄宗闻之大悦，国内一时间护法天神毗沙门天声威大震，香火盛极。唐教坊此曲调之由来或为大食之曲入唐土，或以安西城现身为由而旧曲新制，尚不得知，但其歌咏佛教天神是无疑的，故归此类。

除佛、道两大教外，亦有别教入乐，如祆教之《穆护子》。《乐府诗集》另有《穆护砂》一曲，二者曲名构造格外相似，应与此曲同出大曲《穆护》。“穆护”又译为“摩古”，是古波斯语中的传教师之意，唐代祆教僧侣便被如此称呼。关于《穆护砂》，可见《唐声诗》载：“唐教坊曲，玄宗开元以前人作，原为祆教《穆护》曲之煞尾，故名。又名‘穆护歌’、‘穆护煞’、‘木斛沙’。犯角调。”祆教，又名拜火教，即琐罗亚斯德教，对后世的基督教与伊斯兰教影响深远，大曲《穆护》为宗教之音，出于此的《穆护子》也当如是。

教坊曲中有《苏合香》所属何教，颇为复杂。此曲为太簇宫调，段安节在《乐府杂录》中将其纳入软舞曲之列，属天竺乐乐部。相传天竺阿育王机缘巧合下得到苏合香草以治愈顽疾，故作曲，而后传入中国，期间有无演变尚不可知。此曲入中国后，常常同《皇帝监》一起被用于祭祀神灵，所祭祀之神为衡山之神，后姜夔进一步考证为祭祀衡山祝融峰。由番入华，兼容二教，不外如是。

另有教坊曲名之六一《河渎神》、六二《二郎神》、八九《临江仙》、一六

[①] 五代. 孙光宪撰，贾二强点校.《北梦琐言》[M].中华书局，2002 年.

八《大郎神》所颂之神灵无教无派，乃于宗教诞生前的古老传说中而化。其中《河渎神》为祭祀河神之曲，曲名中的“渎”字早见《尔雅·释水》载：“江、淮、河、济为四渎。四渎者，发原注海者也。”《宋史》载：“山嶽、河渎，皆坤之灵。”黄昇《花庵词选》也有云：“《河渎神》则咏祠庙。”可见，古人笃信山岳河川有灵，祭拜可保一方平安稳固，故多有祭祀之事与祭祀之音。

而《二郎神》并非后世道教所称的杨戬，此“二郎神”究竟指谁于史实中有二说：一为李冰次子，二为隋代赵昱。二者分别以灌江、灌口为别，李二郎有治水之德，赵昱有杀恶蛟之功，两人均为百姓感念称为灵异，奉作“二郎神”。而教坊此曲当为咏颂二郎神之轶事德行，但究竟指得哪一位尚不得而知，二人均无正史记载，随着岁月的流逝渐渐同道教神仙混淆。与《二郎神》由来肖似的《大郎神》亦如此，此“大郎”应为李冰。《旧唐书·地理志》载：“大郎庙在治北五十里，达蓬山之阳，蜀太守李冰神祠。”同二郎神以灌口为据不同，大郎神则居于洛口。另有说汉代董贤亡后列为大郎神，但此说见于县志，且董贤非良非贤，也无奇功厚德，《汉书》中更将其列为佞幸，故董贤化“大郎神”之说应是后人附会。

至于《临江仙》后世《乐章集》对此注为仙吕调，《张子野词》则列入高平调。黄昇《花庵词选》道：“唐词多缘题。所赋《临江仙》，则言仙事。”明人董逢元也认为唐代《临江仙》应是“多赋水媛江妃”，即多为咏水中的女神女仙。我国多水多泽，历代英灵化为水仙者亦不在少数，诸如屈原、娥皇女英、洛神等皆是常常被歌咏祭祀的水中神仙。

3. 宴飨

此类教坊曲多用于行酒助兴，大多以宴会或酒器之名为曲名，曲中一派歌舞升平之景。这些宴飨颂不分场合大小，既有权贵间私人性质的宴饮，也不乏大型的君王寿诞庆宴，更有用于宴请外国使者的作品。

教坊曲名之一三《抛毬乐》、一七三《三台》、一八五《醉公子》、二三九《红娘子》为酒令曲，即行酒助兴之乐。《唐音癸笺》载：“《抛毬乐》，酒筵中抛毬为令，其所唱之词也。”辞体为五言六句声诗，刘禹锡留有声诗咏之：“五色绣团圆，登君玳瑁筵。最宜红烛下，偏称落花前。上客如先起，应须赠一船。”《乐章集》注明宋代同名词牌为林钟商调，唐曲不明。而“三台”之名来源，一说为冯鉴《续事始》曰：汉蔡邕在三日之间游历了三台，乐府制此曲正是为了纪念此事。二说为刘禹锡《嘉话录》，其中则指出“三台”为哪三台，即邺中曹公所建造的铜雀、金虎、冰井三台，至北齐皇帝高洋毁坏，重新筑造有金凤、圣应、崇光三台，高洋昏聩，常常令宫人拍手呼上台送酒，故将拍手应唱之曲命名为《三

台》。另有《怨陵三台》、《宫中三台》、《上皇三台》、《突厥三台》等曲，上述诸曲应为《三台》变体。据《乐苑》载为羽调，明方以智在其著作《通雅》中已考证唐人宴饮劝酒时好歌《三台》，其曲节拍急促，以起到助兴催饮之效。

《醉公子》曲名源于李山甫《曲江》诗："一群公子醉如泥。"明杨慎认为：曲名既叫作《醉公子》，便应是咏公子醉态也。可见曲名即为曲意，另有近人任半塘认为《醉公子》应是酒筵间令曲。至于《红娘子》可见元稹诗："红娘留醉打。"并在其下自注道："《舞引》、《红娘》，抛打曲名。"抛打曲，即用作酒令，行劝酒助兴之途，酒令曲无疑。

宴饮间以饮酒器皿为名入乐，在此类作品中亦不少，如教坊曲名之一一〇《下水船》、一二三《荷叶杯》、一五二《鹦鹉杯》等。古时有曲水流觞之事，将酒盏放入水中任其漂流，酒盏漂流至何人面前，那人便饮尽，可谓风雅。而那于水中漂流的酒盏便有一个雅称，即"下水船"。《下水船》的曲名便指代这水中的流觞酒盏，任半塘谓："调名与《回波乐》、《上行杯》等同类，皆酒令著词所用。"《荷叶杯》为酒器之名入乐，唐时有以荷叶为杯之俗。白居易有诗云："石榴枝上花千朵，荷叶杯中酒十分。"苏轼《中山松醪》诗自注说明：唐人风雅，用碧绿荷叶作为酒杯，称之碧筒酒。以酒器名为曲名，颂宴飨宴饮，行酒令之途。同《荷叶杯》一般，《鹦鹉杯》也是酒器之名入乐。虽名为"鹦鹉杯"，却并非因形状肖似鹦鹉而得名，乃是用鹦鹉螺制成，是唐代颇为盛行且常见的一种酒器。骆宾王有诗句："鹦鹉杯中休劝酒。"李白《襄阳歌》诗云："鸬鹚杓，鹦鹉杯，百年三万六千日，一日须倾三百杯。"杜甫亦有关于鹦鹉杯之诗。可见此杯颇受饮酒者的喜爱，入乐便也不甚稀奇了。

若从宴饮场合来看，《会嘉宾》、《一捻盐》、《倾杯乐》、《大酺乐》等应响彻于小型的私人性质的场合中。关于《会嘉宾》，《史》本一作"会佳宾"。顾名思义当为宴飨之上东道主欢迎嘉宾来客之曲，宋代有小曲《宴嘉宾》，或以此为本。而《一捻盐》源自俗语，初唐人王梵志有诗："空饭手捻盐，亦胜设酒肉。"可见"捻盐"一说应是与宴饮酒食联系在一起的。另《唐语林》中可见旧时俗语"一盏酒、一捻盐"，既是俗语便生于民间里巷之中，属市井俚曲，唐教坊此曲或许源出于此。

《倾杯乐》曲名中"倾杯"二字为进劝饮酒的动作，此曲故应响于席间觥筹交错之时。《乐府杂录》中指出：宣宗好吹芦管，颇有才华，自制《倾杯乐》曲。并注明宣宗自制的乃是"新《倾杯乐》"，可见早有旧曲。据《隋书·音乐志》记载：开皇三年，时任礼部尚书的牛弘奉命定度礼乐之制，他改造北周之乐，制了一曲同《倾杯曲》很是相似的乐曲。由此推测，早于北周时已有《倾杯曲》。而后唐初演化形成大曲，太宗曾命长孙无忌作辞，至高宗时，因乐府雅歌多不用六言体，故六言《倾杯乐》被称之为艳曲。此曲于唐代颇为盛行，《羯鼓录》列

其为太簇商调，玄宗朝时《倾杯乐》已有数十曲之多，可见现存敦煌琵琶谱，其中注明曲名为《倾杯乐》的曲调便有近十种乐谱。

最后的《大酺乐》为商调，有辞，张文收作，五言四句声诗体。“酺”意为百姓聚集宴饮，此曲应用于“大酺”之场。秦汉之时有律法规定：三人之上不得聚饮，违者必罚，只有每逢吉庆，帝王才下诏允许百姓聚饮，此为“赐酺”，至唐代已演变为大规模地庆贺宴饮之举。《新唐书》载：“永淳元年二月癸未，以孙重照生满月，大赦，改元，赐酺三日。”[①] 永淳年号正是高宗朝，曲辞作者张文收亦为高宗朝人，故《大酺乐》或作于高宗时期。

教坊曲名之二三《千秋乐》、一三五《万年欢》、一六四《长庆乐》等用于大型的君王寿诞或节日庆宴。《千秋乐》用于祝寿，教坊有同名大曲《千秋乐》，另有《千秋子》曲，三者关联极深。大曲乃为玄宗祝寿而作，时值千秋节，故得名。此曲同《千秋子》皆以大曲《千秋乐》为本，但《千秋子》曲名中有“子”，当为小调之类，篇幅较之此曲应更为短小。三曲皆是源自玄宗寿诞，时有云：“看献千秋乐，千秋乐未央”。祝寿乐自然响彻宴飨之上，虽同颂帝王，或有褒言，但与功德之颂终究有别。另有同为祝寿乐《大献寿》相近。《万年欢》同为祝寿之用，任半塘认为：“《唐会要》所列天宝十三载曲名内，有《万岁乐》、《万寿乐》、《万岁长生乐》、《未央年》等，与此同为祝寿所用。”可见同《大献寿》、《千秋乐》等教坊曲同为祝寿之乐。《宋史·乐志》记沿袭于此的同名词牌为中吕宫调，不知相去多少。至于《长庆乐》用途颇为难辨，日本有名为《长庆子》曲者，列于平调，疑为唐曲远传而来。《日本国志》、《大日本史》皆有记载，大正九年，斯文会祭孔礼毕时曾奏响此曲，唐时用途尚不可知。

用于宴请外国使者的教坊曲有一一五《女王国》、二二二《胡醉子》、二五一《赞普子》等。女王国为古国别称，居于南诏国之南，《旧唐书》载：“东女国西羌之别称……俗以女为王。”并记载了玄宗宴请女王国使臣一事：开元二十九年冬，女王国国主派遣子女进京献方物，玄宗在曲江摆宴，使者宰相臣子共同出席。故此曲应为宴设款待来使而作。《胡醉子》又称《醉胡子》，日本唐乐亦有同名之曲。曲名中有“胡”字，当涉西域胡曲之音；有“醉”字可知所述所绘多是酒宴醉景。任半塘在著作《教坊记笺订》中指出：此曲乃舞曲，描述的便是胡王酒后醉态，与《乐府杂录》中所记载的《胡腾》应为一类，同是健舞曲。而《赞普子》曲名由来便是吐蕃君王的尊称，据《新唐书·吐蕃传》载：吐蕃风俗里将雄强称为赞，丈夫称为普，其君王即名赞普，取雄伟强壮的男子之意。此曲正是取蕃王赞普之名，敦煌曲有同名之曲，描绘了蕃将来朝的盛大场面。

其余还有《圣无忧》、《绕殿乐》、《金殿乐》、《千秋子》、《大献寿》为宫廷宴飨之用，上宴君王下宴群臣；另有《番将子》、《莫壁子》应来源藩夷，

[①] 宋.欧阳修、宋祁.《新唐书》[M].中华书局，1986 年.

或是取其名而作或是为纪念进献所作；而《煮羊头》、《醉乡游》、《醉花间》、《喜长新》、《上行杯》、《合罗缝》虽同样响于宴飨之上，但多不在宫廷中，或为酒令曲，行助氛之用。

崔令钦《教坊记》“教坊曲名”一条记录的278首曲名中另有《撒金沙》、《阿也黄》、《木笪》、《留诸错》、《刺历子》五首曲名因记载寥寥而暂时无法明确其何情何意与何来何用，待考。

四、教坊大曲名分类

唐人崔令钦《教坊记》“教坊大曲名”一则中记录有大曲 46 首，各有来历不尽相同。大曲体量尤为宏大，曲式结构甚是复杂，体现着极高的技艺水准与艺术价值。笔者依据其源头由来分为四类，即前朝遗乐、边地胡乐、自制新乐和万千俗乐。这些大曲皆是唐代音乐艺术宝库中不可磨灭的煌煌明珠，教坊一般曲目中便有不少是沿袭衍生自大曲的，在改朝换代后，这 46 首大曲或散落民间或从此佚亡，只能在旧时古籍中一窥它们昔日的光影与璨芒。

（一）前朝遗乐

此类大曲皆为前朝遗落之曲，于典籍史书中皆可窥之。唐初建国之时，内无积富外有强敌，故礼乐之仪编订较晚，李渊命祖孝孙等人修订雅乐，也多沿袭前朝旧制，直至太宗继位才摆脱了旧时影子，建立起具有唐代特色风尚的雅乐制度典仪。正因此历史缘由，盛唐教坊众多乐曲亦同前朝之乐渊源颇深，大曲也不例外，且此类前朝之乐经历了几代时间的打磨与朝代更迭的风云变幻，仍能留存传唱下来，可见无论是技艺水准或艺术价值等方面都是极为优秀的。盛唐教坊正是吸取保留了这些优秀作品并加以完善精进，才诞出了许许多多脍炙人口且名传青史的音乐作品。

如教坊大曲名之一《踏金莲》，此大曲名出自“步步生莲”之典，见《南史 •齐东昏侯纪》载轶事：（萧宝卷）命工匠凿刻金莲花以装饰地面，又让宠妃潘妃在其上行走，萧宝卷赞道：“此步步生莲花也。”即“步步生莲”于南齐废帝萧宝卷始，后多用于形容美貌女子步态轻盈飘逸。《踏金莲》以此典为曲名，可见配有舞蹈，且舞容极妙，足部动作定当轻盈舒展，如踏莲花。另有清毛先舒《填词名解》指出踏歌之始：早在汉代，宫女们在十月十五日相约手臂相连、足部踏地击节，歌唱《赤凤凰来》，这便是踏歌的初始。古时有清商乐名为《蹋铜蹄》，唐乐也有众多踏歌，诸如《缭踏歌》、《踏金莲》、及《踏歌行》之类。踏歌，即按乐曲节奏踏地为节拍、应节拍而舞的简单舞蹈，多应用于欢庆的宴会之中。可见《踏金莲》应属“踏歌”之乐，踏歌自汉代便已兴起，《踏金莲》隶属其中，又添新貌乃成。此大曲秉持数代前朝艺术之精粹，兼有唐代风采特色，可谓煌如明珠。

同《踏金莲》一般传自前朝宫廷之中，颇显奢靡华丽之气的大曲还有《泛龙舟》。此原隋代旧曲，相传为乐正白明达所制，详见《隋书 • 音乐志》载：“（炀

帝）令乐正白明达造新声，创《万岁乐》……《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲。”[①] 炀帝命乐正创作的这些曲调主旨皆为表达帝王奢靡华丽的享乐生活，并将《泛龙舟》归入龟兹乐之列，或许此曲调中融合了龟兹胡乐的元素，但唐史皆将其列入清曲之中，可见隋唐二史中必有一疑误之处。

前二首大曲分别同萧宝卷、杨广二位帝王关系匪浅，有教坊大曲名之十二《玉树后庭花》、十三《伴侣》亦同君王有关，却不表奢靡华贵，反倒尽述哀戚幽怨之情。《玉树后庭花》又名《后庭花》，原调为陈曲，配有舞，乃陈后主陈叔宝所作，后人视之为亡国之音。《隋书》卷二二《五行志》：“后主作新歌，词甚哀怨，令后宫美人习而歌之。其辞日：‘玉树后庭花，花开不复久！’。”可见曲名取自辞中。后南宋王灼在《碧鸡漫志》中指出曲名中的“玉树”应为槐树，“后庭花”乃为鸡冠花。此曲调传入唐代为五言四句声诗，盛唐玄宗时入法曲之列，又列大曲名内，亦有舞，舞者衣着大袂长裾，妆作新眉愁嚬，发作顶鬓为娥。另《教坊记》载有曲名《玉树后庭花》，或出于此大曲。而《伴侣》则原是齐曲，相传为北齐后主高纬所作，音极哀怨。《旧唐书·音乐志》载：“齐将亡也，而为《伴侣曲》。”又载：“今《玉树》、《伴侣》之曲，其声具存。”可见此曲入唐后仍有流传。北齐阳俊之作有《阳五伴侣》曲辞，为六言体。此曲极尽哀怨，司马光曾评价为“ 唐民听《伴侣》，不復含悲酸。”《文献通考·乐十五》中对此也有记载：“（北齐）后主亦自能度曲……别採新声，为《无愁》、《伴侣》曲，音韵窈窕，极於哀思。”[②] 并指明后主时期《伴侣》曲是由胡儿、阉宦等人一起演唱应和，曲终唱罢，闻着莫不涕泪俱下，哀戚苦痛，不外如是。

同表哀戚的还有教坊大曲名之三十八《安公子》，崔令钦《教坊记》载：“（炀帝）幸扬州。乐人王令言以年老，不去，其子从焉。其子在家弹琵琶，令言惊问：‘此曲何名？’其子曰：‘内里新翻曲子，名《安公子》。’令言流涕悲怆，谓其子曰：‘尔不须扈从，大驾必不回！’子问其故。令言曰：‘此曲宫声往而不返。宫为君，吾是以知之。’”[③] 可见此大曲原为隋曲，乃乐人王令言之子翻新而作，后而传入唐代，列教坊乐。据 《碧鸡漫志》，大曲《安公子》于唐时为太簇角调，安史之乱后已不传，只有《安公子近》、《安公子慢》两种变体仍存，具体曲辞曲调如何变化尚不明确。

“前朝遗乐”类中可追溯年代最久的当为教坊大曲名之三十七《四会子》，最早可追溯至汉代，见《全唐文·卷四百七十七》：“汉故事上寿四会曲，注言但有钟鼓，无有歌诗。”由此可知，汉代将《四会曲》作为上寿曲，用钟鼓演奏；

[①] 唐.魏征.《隋书》[M].中华书局，1982 年.

[②] 元.马端临撰.《文献通考》[M].中华书局，1986 年.

[③] 唐.崔令钦、段安节等.《教坊记（外三种）·乐府杂录》[M].中华书局，2012 年.

至魏初，《四会》由琴筑演奏。

此外还有《采桑》、《回波乐》。《采桑》原为隋代清商西曲，起源于《三洲》，可见《旧唐书·音乐志》载："《采桑》因《三洲曲》而生此声也。"《三洲曲》又称《三洲歌》，为旧时南朝清商乐，《旧唐书》中亦有载："《三洲》，商人歌也。商人数行巴陵三江之间，因作此歌。"[①] 崔令钦记有曲名《杨下采桑》，另宋词牌有《采桑子》，或出于唐教坊大曲《采桑》。后有词人冯延巳又将词牌《采桑子》别称"罗敷媚歌"，疑为同汉乐府《陌上桑》有所相关。而《回波乐》属软舞曲，郭茂倩称其为商调曲。《北史·尔朱荣传》中记载了尔朱荣与左右侍从双手交握、足部踏地击节唱和《回波乐》一事，可见此大曲早于北魏时便已存在，当是前朝遗乐。唐代列入大曲，到了中宗统治时，有曲辞六言四句，且曾在曲水流觞之时演唱，可见同曲名《下水船》一般使用于曲水流觞或其他宴饮场合。

（二）边地胡乐

李唐王室血脉中的胡人血统决定了这座王朝的独特之处，它既包容又开放，处处彰显着独到的大唐自信之美。它是如此不同，以至于历史上再难寻觅出一座明明处在汉人统治下却又盛行胡风的王朝。穿胡服、吃胡饼、听胡乐.....胡风盛行，席卷了大唐子民衣食住行中的每一面，不分男女老少，也不分贫富贵贱。长安的街头巷尾随处可见胡人或着胡服的唐人，宫廷中响彻的九部伎、十部伎中也多有天竺、安国、康国、龟兹等胡部乐，而本质是皇帝私人乐队的教坊自然也吸取了大量胡乐，加以翻新或以此为灵感造出新乐来丰实己身。教坊乐中多胡乐与边地之声，也正体现出了兼收并蓄、包容开放的盛唐气象。

如教坊大曲名之四《薄媚》，便可追根溯源至鲜卑胡族。其在《朝》本一作"薄眉"，《郛》本注为南吕宫，然宋代董颖作有《薄媚》大曲则为道宫，宋代大曲多依唐制少有改动，故唐教坊大曲《薄媚》究竟是南吕宫还是道宫，因记载稀少尚无定论。王灼《碧鸡漫志》载："凡大曲 ，有散序 、鞈、排遍、攧、正攧、入破、虚催 、实催、衮遍、歇拍、杀衮，始成一曲，谓之大遍 。"[②] 宋人董颖《薄媚》是由排遍第八、排遍第九、第十攧、入破第一、第二虚催、第三衮遍、第四催拍、第五衮遍、第六歇拍、第七煞衮等共十曲组成。刘禹锡《曹刚》诗云："一听曹刚弹薄媚，人生不合出京城。"曹刚正是琵琶国手，可见琵琶应为《薄媚》主要演奏乐器。关于曲名由来，汉语中"薄媚"二字并无任何典故或特殊含义，赵俪生先生认为："鲜卑人的融入是敦煌文化重要基础。'不可磨'、'咋呀'、'波逃'、'薄媚'等变文语词，值得往鲜卑语词方面一追渊源。"

---

① 后晋.刘昫等撰.《旧唐书》[M].中华书局，1997 年.

② 南宋.王灼.《碧鸡漫志校正》[M]. 巴蜀书社，2000 年.

[①] 陈汝衡也认为“薄媚”一词应是外来语汇音译。加之琵琶国手曹刚正是胡人后裔，唐代胡乐或含有胡乐元素的音乐都多以琵琶演奏，故大曲《薄媚》应含有胡乐元素。

此类大曲中有以边地三州为名入乐之曲，虽未直接来源于胡族胡部，却因与其毗邻，自身音乐多有胡乐特色，即教坊大曲名之三《凉州》、六《伊州》、七《甘州》。《新唐书》载：“天宝乐曲皆以边地为名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。”凉州即凉州，又称西凉，今甘肃武威。唐时西凉繁华，歌舞音乐也多入中土，武曌时曾在明堂设宴，有两位公主对舞西凉之乐，可见边地乐深受追捧。此种风尚至盛唐仍不衰，玄宗皇帝喜胡乐，常用道调、法曲加以翻新而成新乐，上行下效，故边地胡乐于天宝年间甚是风靡。西凉地处偏僻，故其乐多掺胡曲之声，此掺杂胡乐当属龟兹乐。见《碧鸡漫志》载：“予谓凉州定从西凉来，若伊与甘，自龟兹致。”从中亦可看出，《伊州》、《甘州》也与其相仿，亦有龟兹之声。伊州，伊吾郡，敦煌之北，南去玉门八百里，即今新疆哈密。《教坊记》载：“龟兹国王与臣庶知乐者，于大山间听风水声，均节成音。后翻入中国，如伊州、甘州、凉州，皆自龟兹致。”[②] 可见《伊州》最初是由龟兹王同臣民们聆听自然之声而作的，而后传入中土加入道调、法曲等唐乐特色才成就了广为流传的大曲《伊州》。白居易有《伊州》诗云：“老去将何散老愁，新教小玉唱伊州。亦应不得多年听，未教成时已白头。”诗中所教之曲正是大曲《伊州》，可知结构颇为复杂长大，以致于教学时日长久，还未教成便已白头。至于大曲《甘州》，属羽调，处偏僻，今为甘肃张掖，其乐同西凉乐一般掺有胡声，即掺龟兹乐。据任半塘谓，日本传有《衍台》一曲或源于《甘州》，属平调，究其详尚未知。

此外还有不少直接传袭自西域胡族之曲，如教坊大曲名之十五《柘枝》、二十九《穿心蛮》、三十三《龟兹乐》、三十四《醉浑脱》。“柘枝”一称则源于西域，此大曲亦源于西域。《新唐书·石国传》载：“石，或曰柘支，曰柘折，曰赭时，汉大宛北鄙也。去京师九千里……王姓石，治柘折城，故康居小王窳匿城地。”[③] 可见“赭时”、“柘折”等别名皆为我国古代文献对西域石国的记载，而大曲《柘枝》、《柘枝引》、《屈柘》等曲便应源于此国。段安节在《乐府杂录》中列举了唐代两类舞曲中的众多代表之作，其中健舞曲便为《柘枝》。任半塘认为《柘枝》羽调，五言六句声诗体，出于其中的《柘枝引》应相差不远。另《柘枝》配有舞蹈，白居易《柘枝妓》一诗便描述了跳柘枝舞的舞妓之美，舞容刚健明快又婀娜俏丽。章孝标《柘枝》诗云：“柘枝初出鼓声招”，可见此大曲

[①] 赵倆生.《学海暮骋》[M]. 新华出版社，1992 年.

[②] 唐.崔令钦、段安节等.《教坊记（外三种）》[M].中华书局，2012 年.

[③] 宋.欧阳修、宋祁.《新唐书》[M].中华书局，1986 年.

主要表演乐器之一为鼓。

而《穿心蛮》应源于“穿心国”，《图书集成·边裔典》中“南方诸国”有“穿胸部”一国，即为“穿心国”。南宋周密《武林旧事》中有《穿心国入贡》一则名目，可见至唐代后，此大曲入戏曲。唐代胡乐之盛可谓前所未有，尤以龟兹之乐最盛。西域龟兹国善乐，有舞，其乐曲多传唐土，《羯鼓录》中有《龟兹大武》，为食曲；《唐会要》有《龟兹佛曲》、《急龟兹佛曲》，教坊乐中《龟兹乐》亦可见一斑。而本源为“泼寒胡戏”的《醉浑脱》更是风靡盛行，“浑脱”是胡语“囊袋”的意思，即用牛羊皮制成的用以盛水或奶的胡族工具；“泼寒胡戏”正是因跳舞时舞者用此盛水泼洒，得名《浑脱》。《新唐书》中记载了一段并州清源尉吕元泰对中宗书的劝谏：“旗鼓相当，军阵势也；腾逐喧噪，战争象也……胡服相欢，非雅乐也；‘浑脱’为号，非美名也。”[①] 可见《浑脱》有旗鼓喧嚣、对阵战争之象，而此大曲曲名前有“醉”字，应表舞容，较之《浑脱》定有变化，或舞姿作熏熏然，多醉后欢乐之象。

至于《胡僧破》与《寒雁子》则颇为奇特。前者曲名中的“破”字，指的是唐代大曲结构中的入破部分，原曲名本义或是“胡僧”，以“胡”字辨别，归为胡乐。而后者在述古堂本将“寒”作“塞”字，若为“塞”字，则意指边塞老雁。另《寒雁子》、《四会子》等大曲曲名中皆有“子”，一般来说只有普通曲目或小令才以“子”为名，大曲如此为之不知何意。

（三）自制新乐

此类作品皆诞于唐代，由君、臣、乐工所作，其所歌内容与所述情感各不相同，既有功德宴飨之作，也有哀怨离别之曲。这些自制大曲可以说是大唐之风最为具体的体现，它们有的吸取了前朝、西域、民间各类作品的优秀元素，加之己身；有的坚守着唐土自身的音乐传统，展现着最为纯正的盛唐气象。这些音乐作品正如同唐代国风一般，博采众长，包容开放。

此类新乐作品多有精粹，其中最具盛名者当属教坊大曲名之二《绿腰》、十一《霓裳》、十四《雨霖铃》。《绿腰》又名《六幺》、《录要》、《乐世》等，别名众多，属软舞曲。段安节谓：“《绿腰》，本《录要》也。乐宫进曲，上令录其要者。”又因结构有“此曲拍无过六字者”之称而得别称《六幺》。白乐天有《杨柳枝》诗云：“《六幺》、《水调》家家唱。”《琵琶行》亦云：“初为《霓裳》后《六幺》。”可见此大曲于唐代颇为盛行，琵琶更是其主要演奏乐器。《绿腰》节奏变化复杂丰富，有“花十八”之说，但究竟是什么样的拍式，目前学界并无定论。曲调且配有舞蹈，可见李群玉诗：“南国有佳人，轻盈《绿腰》

[①] 宋.欧阳修、宋祁.《新唐书》[M].中华书局，1986 年.

舞”一句。任半塘在著作《教坊记笺订》更是直言道，此大曲乃“初唐《乐世》别名之《绿腰》也”，故应为唐代自制之曲。而《霓裳》则应是《霓裳羽衣曲》简称，为唐玄宗所作，用于祭祀上清老子，安史之乱后失传。这首被称为唐代歌舞集大成之作的《霓裳》可谓是命途多舛，它在乱世中失传佚散，后被南唐后主李煜与其妻子大周后收集补全大部分，但在金陵城破时再度被李煜烧毁，直到南宋时，姜夔意外觅得十八段商调霓裳曲曲谱，这首唐代大曲中的煌煌明珠才再次向世人展露出些许辉光。关于《霓裳》大曲由来说法有二：一说源于《杨太真外传》，即此大曲是玄宗登三乡驿后望女几山而作，刘禹锡也有诗云：“伏睹玄宗皇帝望《女几山诗》，小臣斐然有感：开元天子万事足，惟惜当时光景促，三乡驿上望仙山，归作《霓裳羽衣曲》。”而第二种说法则源于《唐会要》：玄宗以《婆罗门曲》为灵感，加入西域音乐元素，创造出了《霓裳羽衣曲》。此大曲配有舞蹈，舞者着霓裳羽衣，一派神仙气象。关于演奏乐器，除了磬、萧、筝、笛以外，还有箜篌、筚篥、笙等乐器，参见白居易《霓裳羽衣歌和微之》诗云：“玲珑箜篌谢好筝，陈宠筚篥沈平笙。清弦脆管纤纤手，教得《霓裳》一曲成。”除舞容美妙外，此诗还详细描绘了《霓裳羽衣曲》的结构，这首大曲如同所有唐代歌舞大曲一般，全曲分为散序、中序和曲破三大部分，共三十六段，其中散序为六段，中序为十八段，曲破为十二段。散序即现今的前奏曲，由磬、萧、筝、笛等乐器演奏的纯器乐段落，无歌亦无舞；中序也叫作歌头，歌舞乐同响，节奏多变，有慢板亦有慢至快的变化；曲破又名舞遍，顾名思义，以舞蹈为主，也是全曲的高潮所在，随着逐渐铿锵的乐音，舞蹈节奏也由慢至快再至急板而后结束时逐渐转慢。此大曲华美精致，闻者无不赞叹，其乐声如跳珠撼玉，端的是仙姿渺渺、灵韵非凡。

至于《雨霖铃》，其又作“雨淋铃”，唐段安节《乐府杂录》载：“《雨霖铃》者，因唐明皇驾回至骆谷，闻雨淋銮铃，因令张野狐撰为曲名。”[①] 对于曲名由来，《明皇杂录》中也有记载：“明皇既幸蜀西南行，初入斜谷，属霖雨涉旬，于栈道雨中，闻铃音与山相应，上既悼念贵妃，采其声为《雨霖铃》曲，以寄恨焉。时梨园弟子善吹觱篥者张野狐，惟此人从至蜀。上因以其曲授野狐。洎至德中，车驾复幸华清宫，从官嫔御多非旧人。上于望京楼下命野狐奏《雨霖铃》曲，未半，上四顾凄凉，不觉流涕。左右感动，与之欺欷。其曲今传于法部。”可见此大曲是玄宗自安史之乱马嵬坡处死杨贵妃后奔蜀途中所作，用以寄托自己的思念哀怨之情。元稹有《琵琶歌》诗云：“因兹弹作《雨霖铃》，风雨萧条鬼神泣”；崔道融《羯鼓》诗云：“寂寞銮舆斜谷里，是谁翻得雨淋铃。”由这两首诗可知大曲《雨霖铃》主要演奏乐器有琵琶与羯鼓，且声极悲切。

此三首大曲艺术价值极高，堪称是唐代大曲中不可多得的精品之作，更是“自

[①] 唐.崔令钦、段安节等.《教坊记（外三种）》[M].中华书局，2012 年.

制新乐”一类中的翘楚。另有教坊大曲名之五《贺圣乐》、十《千秋乐》、十七《平蕃》、二十一《大宝》等数首大曲，虽较《霓裳》之流略逊一筹，但因是敬献帝王之作，仍有着较高的艺术水准与价值。据崔令钦《教坊记》，唐教坊有大曲《贺圣乐》和曲名《贺圣朝》，任半塘认为曲名《贺圣朝》应是出自于大曲《贺圣乐》 之中，即从大曲中摘遍而来，有《郢》本注“南吕宫”，《中原音韵》注“黄钟宫”。大曲《贺圣乐》为颂扬朝廷圣明的歌功颂德之乐，此类作品断不可能沾有前朝、民间及胡人音乐元素，应乃唐代乐人乐工受命自制之曲调。与其类似的还有大曲《千秋乐》，有同名曲名《千秋乐》、《千秋子》。据《新唐书》，大曲《千秋乐》乃为玄宗祝寿而作，因时值千秋节，故此得名。玄宗寿诞，时有云：“看献千秋乐，千秋乐未央”，乃是臣工自制的庆贺君王寿诞之乐。而《平蕃》又作“平翻”，岑参有《献封大夫破播仙凯歌六首》诗云：“鸣笳叠鼓拥回军，破国平蕃昔未闻。”任半塘认为此大曲应因此役而作，即颂扬武功之乐。大曲《大宝》于《羯鼓录》中记为《大宝乐》，列为太簇商调。《唐会要》中有《天地大宝》一曲，属林钟商调。“大宝”即指玄宗尊号“开元天地大宝圣文神武应道皇帝”，时值天宝八年，玄宗受尊号。此大曲便是为纪念此事而作。

教坊大曲名之二十六《急月记》中“急月”在古时指休假月份，不附曲名由来与构造；若按“月记”来看，亦不附曲名。故有学者认为曲名中的“月记”或许是“元妃”的讹误。且《唐会要》中记录有曲名《急元妃》、《急龟兹》等，其皆为促拍之曲，故《急月记》的“急”便亦指促拍。若为讹误，“元妃”即皇帝原配之妻，此类大曲应时代而生，代有不同，归于自制之乐。同“急”之促拍相似，同为变体的还有《昊破》，其曲名构造肖似《胡僧破》，皆是曲调之入破部分重新列出而入乐。此曲调即为《昊天乐》的入破部分，取之最胜之部，有曲辞，五六七言不等。《昊天乐》乃武后时所用雅乐，响于庙堂之上，大曲《昊破》从中脱胎。另唐代长安城有一道观名为昊天观，香火极盛，此大曲若与其有关联，应有道曲元素或入道曲之列。高宗武后之后，道调道曲盛极，同掺其风的亦有教坊大曲名之三十《罗步底》，《太平广记》中记载：玄宗于梦中得见二十八宿诸仙，仙人自称寄像于罗底间，玄宗后派人寻访至宁州东南的罗州山，听闻仙乐缥缈，得之，于仙人寄身处造通圣观。另有《全唐文纪事》也记载了这则事：玄宗于宁州罗川获二十七座仙人像，引为祥瑞，迎入京城。此大曲应为纪念此事而作，《唐会要》中有同义之曲《罗仙》，列为林钟商调，或可参考。

此类新乐中有两对极肖似、出同源的大曲，一为教坊大曲名之二十四《大姊》与二十五《舞大姊》，二为四十三《又中春》与四十四《玩中秋》。《大姊》即指杨贵妃长姐韩国夫人，杨氏满门皆因贵妃备受荣宠，权势逼人，如日中天。贵妃与帝王生活中点滴之事入曲咏叹歌唱者甚多，杨氏众人入乐也不甚稀奇。而《舞大姊》在《郢》本作“舞一姊”，参考《石州》与《舞石州》二曲关系，应同大

曲《大姊》相似。见《乐苑》载："《石州》，商调曲也。又有《舞石州》。"可见后者是从前者中取最胜之部脱胎而来，故《舞大姊》或许肖似，亦是取大曲《大姊》最胜之部脱胎而来。至于《又中春》与《玩中秋》二首大曲皆源述中秋时节，据述古堂本，《又中春》作"又中秋"。"中秋"之名一说，自唐代方才产生，而唐人以"玩月"作为中秋习俗。清人王谟曾道，自唐以前，世俗中并无中秋故事。此二大曲应为中秋宴赏而作。

（四）万千俗乐

此类作品皆出自民间里巷，或为人民呼喊之声，或为戏曲志异之谈，它们于百姓中颇为盛传，展示着百姓们的日常生活与娱乐，体现着百姓们的渴求与呼喊。纵使列入教坊乐中经过乐工润色改良，比之以往多了几分精致华丽，也不掩那朴实自然的烟火气息。譬如诞生于民间俗语的教坊大曲名之十八《相駞逼》、二十二《一斗盐》，便是此类"俗"乐的典型代表。据《教坊记笺订》，大曲名中的"逼"可能是"逗"字讹误，且"駞"、"拖"同音，故"駞逼"或为"拖逗"。"拖逗"之词于历代话本戏剧中颇为常见，康进之《李逵负荆•第一折》中有"待不吃呵！又被这酒旗儿将我来相拖逗"一语，徐田臣《满庭芳》中亦有"相拖逗，金樽在手，烂醉菊花秋"一句，可见"相拖逗"确实为常用古语，以表达招惹、惹引之意。若曰"相拖逗"，则此大曲便为世俗男女恋情之曲，任半塘谓可能源为戏曲，后摘之入教坊乐。而大曲《一斗盐》与曲名《一捻盐》应有关，《唐语林》中可见旧时俗语"一盏酒、一捻盐"，此俗语生于民间里巷之中，属市井俚曲，大曲《一斗盐》或源于此，与《一捻盐》同根而生。

另，此类大曲中亦有涉及话本故事和志怪异谈的作品。教坊大曲名之十九《吕太后》，依曲名看来应指汉高后吕雉，可唐距汉年代久远，中间年岁又无歌颂吕后之作，应不属遗乐之类。有唐一代，自制新乐多以称颂本朝帝王功德之乐为主，胡乐更断不可能以汉代吕后为名制乐，故很有可能是如同任半塘认为的："本事明显，可能为戏曲。"唐代文化发展迅速，后世宋杂剧正是于唐代初出萌芽，且元代杂剧多用《吕太后》名，马致远便有《吕太后人彘戚夫人》剧目，李寿卿则有《吕太后定计斩韩信》等剧目，应根源于此。

教坊大曲名之二十三《羊头神》则应源于《南部新书》及《太平广记》中的一则志怪故事。《南部新书》中载：开元末，有人喜爱食用羊头，一日遇到一名羊头人身的怪物，那怪物说道："我是掌管羊群的神灵，听说你好食羊头故来相劝，若从此不再食羊头便算了，如若再吃我必杀你！"而《太平广记》则记录得更为详细：颍川陈正观爱吃羊头且善于庖解，一日刚割下羊头后洗手之时，羊头忽然作数声羊鸣，听闻鸣叫后陈正观心悸难忍，几日后便亡故了，时人皆道此为

羊头神之报复。这则志怪故事于民间颇为盛传，信者甚多，后衍此曲。

唐教坊属帝王私人乐队，其乐曲多奏响于宫廷宴席之上，权贵们多嫌草芥难堪、民语粗鄙，故此类教坊大曲颇为稀少，纵使有些许作品冲破贵族们的“眼光束缚”，成功跻身教坊大曲之列，也多是上述无关痛痒的民俗俚语、志怪话本之作，少见真正的源于底层人民内心渴望的呼喊之作。由此可见，教坊大曲名之二十七《断弓弦》便显得尤为可贵。弓弦既断，应是征人厌恶战争之曲，即民间呼声，表达了底层百姓渴望安定和平的心声。在一个统治森严的封建王朝中，帝王之耳畔能偶尔响起此类大曲乐声，已是难以想象的开明包容了。

此外，有七首大曲或记载稀少而不知来历或众说纷纭而难以辨别，故不归类，分别为：《碧霄吟》、《映山鸡》、《舞春风》、《迎春风》、《看江波》、《迎仙客》、《同心结》。上述前六首大曲皆以自然风物之意象为名，颇为讲究，且其皆有类似教坊曲名，应不是胡乐俗乐之列，难辨遗乐或新乐。而后一首大曲既可指男女恋情，也可指随身饰物，遗乐、新乐、俗乐亦是难辨。

唐教坊大曲中以自制新乐占比最重，边地胡乐次之，而源自前朝旧国与市井里巷的遗乐俗乐最少，不得不说这是与唐代社会背景分不开关系的。历数过往前朝皆多循旧制，少有新乐与胡乐之身影，可唐教坊偏偏以此二类大曲最多，这恰恰体现了盛唐气象中那难能可贵的包容性与唐代人民非凡的创造力。

结 语

有唐一代，巍峨繁盛，炽如煌日，灿如星汉。二百八十九年间，唐经历过崛起，攀登过巅峰，也坠落过谷底，最终仍湮灭于滚滚历史长河之中。朝代虽灭，却也遗留下宝贵的文化财富，诗画歌舞乐等艺术都在当时到达了前所未有的顶峰，可以说唐代的艺术星穹之浩瀚璀璨是难以想象且令人神往的。而作为唐代首创的音乐机构，教坊及其教坊曲在唐代音乐艺术长卷中占据了浓墨重彩的一笔。唐教坊广纳各地乐曲之长，创诞了无数于当时脍炙人口、于后世流传众口的优秀音乐作品，也培养出了一批又一批的优秀音乐人才，引领了唐代音乐艺术的流行风尚。其盛象甚至使得后世历代沿袭其机构模式，创办教坊，多纳唐教坊旧曲入新朝教坊。

宋教坊承袭唐代旧制，分为四部，原唐教坊曲大多重入宋教坊，而后又经翻新变革成为了适应本朝的作品。在沿用旧制的同时，宋教坊也在自我变化着，相较于唐代，宋教坊大量征用募集民间乐人，加大对内廷演剧的关注与倾斜，对后世古代戏剧的发展与兴盛产生了非凡的影响。除唐教坊时期便存在的创作、审议、排演音乐，掌管宫廷宴会、娱乐及部分礼仪、祭祀性质的音乐演出等职能外，宋教坊更增添了管理民间勾栏瓦舍、编创排演杂剧本子等全新职能。宋教坊机构人员同样分为乐官、乐人二类，但乐人分类则比唐代更加细化，乐官之名保留使、副使、判官等称呼，但都知、都都知等变为部头或色长，而北宋承袭自唐的四部教坊在南宋时则按乐器及表演种类细化为十三部色。唐教坊曲至宋代则化为词，教坊曲名作词牌名，大多得以留存下来，并经乐人之手产生了多种多样的变体。譬如唐教坊曲《甘州子》于宋代分有《甘州》、《甘州令》、《八声甘州》三种变体；《木兰花》也有《木兰花》、《偷声木兰花》、《木兰花慢》三种变化。其余教坊曲皆有演变，部分诸如《感皇恩》之类者更是衍生出六种变曲，可见宋教坊之承袭。

至辽金元时，教坊仍存，但因三者皆为少数民族所建立的政权，故其对教坊等宫廷音乐机构并不太重视。三者教坊职能并未多做改动，同前朝相差不大，辽代、金代教坊大多沿用宋教坊旧制，但乐官分类则更为简练。其中辽教坊乐官中兼有唐之都知、宋之色长，而金教坊乐官则由提点、教坊使、副使、判官、谐音郎等组成，乐官称呼上则更肖似唐代。辽、金教坊适应时代发展，吸取宋教坊中兴盛的演剧，又增添了诸多本民族特色，部分唐教坊曲诸如《菩萨蛮》、《墙头花》、《定风波》等皆有流传存世，但并未如同宋教坊般衍生出多种变曲。

到了元代，其教坊编制、审议、排演的重心由唐宋时期的乐舞转向具有鲜明本朝特色的院本、杂剧。元教坊受到金代影响，内部乐官设有十五散官，自从三品的云韶大夫至从八品的和节郎不等。元教坊乐官虽最高可至三品，但地位却完全不能同正式官员、文武大臣相比，而是属于最低等的“杂流”，其地位看似比之前朝提高不少，但仍处于冷眼看待的低下地位。而唐教坊曲传至元代已失落不少，完全不可同宋教坊比拟，这些乐曲被历代乐官乐人改编，成为杂剧、院本的衬托陪伴。此时，演剧成为当代宴会娱乐的欣赏首选，那些原本繁多璀璨的唐教坊曲一一失去了光芒，少部分因颇为适合穿插于演剧中而被改头换面、留存下来，如《鹊踏枝》、《乌夜啼》等，但大部分终是因不合时代现状与审美情趣而被遗忘。可以说，至元教坊，唐教坊曲只存十之四五。

教坊传至明代改称为教坊司，其司掌职能较多，如承接宫廷及民间音乐和戏剧演出、管理民间乐人等。明初时，太祖设立教坊司中有大使、副使、和声郎、左右韶乐、左右司乐、协同官、俳长等官职，其后和声郎改称为奉銮。这些乐官中俳长、协同俳长、办事色长等官职前朝未有，乃明代新立。明代教坊司乐官最高只至正九品，完全无法同元代教坊乐官可高至三品相比，一方面是因为太祖皇帝对于乐人的态度，另一方面也是因为明代宫廷内逐渐涌现出多个演剧机构，教坊地位不断下降导致的，至此时，唐教坊曲遗存更少，只有部分可在明教坊司中看到。这些经五代、宋、辽、金、元几代改编翻新的唐教坊曲作为元教坊中院本、杂剧的曲目，有部分被重新选入明教坊司。直到清雍正七年，教坊司改为和声署，传承绵延千年之久的唐教坊与教坊曲正式湮没消逝于滚滚红尘之中。

参考文献:

[1]唐.杜佑.通典·乐典·卷一百四十四[M].北京：中华书局，2003.
[2]唐.魏征.隋书[M].北京：中华书局，1982.
[3]唐.李林甫.唐六典[M].北京：中华书局，1992.
[4]唐.崔令钦.教坊记（外三种）[M].北京：中华书局，2012.
[5]唐.崔令钦、段安节等.教坊记（外三种）·乐府杂录[M].北京：中华书局，2012.
[6]唐.高彦休.唐阙史，卷下，见：唐五代笔记小说大观[M].上海：上海古籍出版社，2000.
[7]唐.李肇.因话录[M].上海：上海古籍出版社，1991.
[8]唐.李匡文撰.资暇集[M]. 上海：上海古籍出版社，1988.
[9]唐.李延寿撰.北史第六卷[M].北京：中华书局，1974.
[10]唐.白居易.白居易全集[M].上海：上海古籍出版社，1999.
[11]唐.苏鹗.杜阳杂编，见清.纪昀编纂.四库全书[M].辽宁：辽海出版社，2016.
[12]唐.郑处诲、裴廷裕等.明皇杂录·东观奏记[M].北京：中华书局，1994.
[13]唐.南卓.羯鼓录[M].上海：上海古籍出版社，1986.
[14]五代.孙光宪撰，贾二强点校.北梦琐言[M].北京：中华书局，2002.
[15]后晋.刘昫等撰.旧唐书[M].北京：中华书局，1997.
[16]宋.王溥.唐会要[M].上海：上海古籍出版社，2006.
[17]宋.郭茂倩编.乐府诗集[M].北京：人民文学出版社，2010.
[18]宋.欧阳修、宋祁.新唐书[M].北京：中华书局，1986.
[19]宋.陈旸.乐书，见：中华礼藏·礼乐卷[M].浙江：浙江大学出版社，2016.
[20]宋.王谠.唐语林，见：中华野史·唐朝卷[M].山东：泰山出版社，2000.
[21]宋.程大昌撰.黄永年点校.雍录[M].正文前插图一〇.北京：中华书局.2002.
[22]南宋.王灼.碧鸡漫志校正[M]. 四川：巴蜀书社，2000.
[23]元.马端临撰.文献通考[M].北京：中华书局，1986.
[24]清.毛先舒.填词名解，见清.纪昀编纂.四库全书[M].辽宁：辽海出版社，2016.
[25]清.徐松撰.张穆校补.唐两京城坊考[M].北京：中华书局.1985.78.
[26]清.彭定求、沈三曾、杨中讷等十人编校.全唐诗[M].电子版.
[27]（英）威尔斯.世界简史[M].上海：上海外教出版社，2008.
[28]（德）马克思、恩格斯.马克思恩格斯选集第四卷[M].辽宁：辽宁人民出版

社，1974.
[29]（日）岸边成雄.唐代音乐的历史研究[M].台湾：台湾中华书局，1973.
[30]杨荫浏.中国古代音乐史稿[M].北京：人民音乐出版社，1981.
[31]张梦机.词律探源[M].台湾：文史哲出版社，1981.
[32]冯承钧.西域南海史地考证论著汇辑[M].北京：中华书局，1957.
[33]陈尚君.全唐文补编[M].北京：中华书局，2005.
[34]任半塘.教坊记笺订[M].江苏：凤凰出版社，2013.
[35]任半塘.唐戏弄[M].上海：上海古籍出版社，2006.
[36]任半塘.唐声诗[M].上海：上海古籍出版社，1982.
[37]吴相洲.唐代歌诗与诗歌[M].北京：北京大学出版社，2000.
[38]王昆吾.唐代酒令艺术[M].北京：东方出版社中心，1995.
[39]丘琼荪.燕乐探微[M].上海：上海古籍出版社，1989.
[40]朱谦之.中国音乐文学史[M].上海：上海人民出版社，2006.
[41]袁静芳.中国传统音乐概论[M].上海：上海音乐出版社，2000.
[42]王重民.敦煌曲子词集[M].电子版.
[43]赵俪生.学海暮骋[M]. 北京：新华出版社，1992.
[44]李西林.唐代音乐文化研究[M].北京：文化艺术出版社，2014.
[45]张影.历代教坊与演剧[M].山东：齐鲁书社，2007.
[46]王立.欢娱的巅峰——唐代教坊考[M].北京：新星出版社，2015.
[47]孙晓辉.两唐书乐志研究[M].上海：上海音乐学院出版社，2005.
[48]孙晓霞.唐教坊曲子曲名乐调源流考[D][硕士学位论文].山西：山西大学，2006.
[49]柏红秀.唐代宫廷音乐文艺研究[D][博士学位论文].江苏：扬州大学，2004.
[50]王安潮.唐大曲考[D][博士学位论文].上海：上海音乐学院，2007.
[51]赵言.唐代宫廷音乐机构的音乐教育考略[D][硕士学位论文].陕西：西安音乐学院，2017.
[52]朱玉葵.论唐代法曲的起源与流变[D][硕士学位论文].湖北：武汉音乐学院，2006.
[53]柏红秀、王定勇.唐代第一代教坊使考[J].中国戏曲学院学报，2005，2.
[54]左汉林.唐教坊乐工考[J].乐府学，2008，00.
[55]刘洁.中晚唐教坊之商业化考论》[J].太原师范学院学报(社会科学版)，2010，9-1.
[56]文艳蓉.唐代教坊四部考[J].乐府学，2011，00.
[57]刘洁.中晚唐教坊演化考[J].乐府学，2011，00.
[58]左汉林.唐仗内教坊及中唐教坊合署问题考辩[J].中国文学研究，2015，4.

致　　谢

时光如白驹过隙，转瞬即逝。回首过去，种种往事仍历历在目。这座我深爱的城市，见证了我的出生成长，从东北到西北，她目送着曾经稚拙的我前往千里之外求学；在经历了数百个日日夜夜的艰辛后，这片哺育我的故土张开臂膀再次将我纳入怀抱。而今在这里我更是遇到了亦师亦父的导师，遇到了志同道合的同门，遇到了体贴可爱的室友们。

于此，我由衷感激导师王兵老师在我迷茫不知所措时所给予我的帮助，他在专业知识及业务学习等方面给予了我很多教诲，王老师不光帮助我解决论文上的晦涩艰难之处，还教导我为人处事的道理。这篇论文从初时选题至撰写开题报告再到资料收集、研究方法与写作态度，无论是大体骨架或是细枝末节，王兵老师都无一不细致地提出意见。可以说，没有王老师的谆谆教诲，这篇论文便不可能完成。然后，我想感谢这三年来悉心教授过我知识的老师们，认真负责、可敬可爱的辅导员张老师、蔡老师及其他各位任课老师，感谢您们！

除此之外，我还要感谢我的父母，他们养育我教导我，在我撰写论文的这一时期里为我提供了许多精神与物质上的支持，他们是我生命中最明亮且永恒不灭的灯塔；还有我可爱的同窗及室友们，三年的相伴让我们结下了深厚的情谊，在学习与生活中总有你们相伴的身影与灿烂的笑容，这令我倍感温暖。

回望从前，内心有太多太多想说的话，然而付诸笔端时竟不能表述出我万分之一的激动与感谢，总会觉得苍白许多。这段时光太过令人眷恋不舍，然离别之刻终将到来，希望再见时我们都能得偿所愿，成为自己所希望的样子。